جامعة العلوم الإسلامية العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

"بلاغة البديع في شعر الفرزدق"

"rhetorical AL-Badeea

in the poetry of AL-farazdaq"

إعداد:

عبد الله عبدالرحمن علي الغويل

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبدالقادر أحمد الرباعي

قدمت هــذه الأطــروحة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تاريخ المناقشة 2015/1/15م.

جامعة العلوم الإسلامية العالمية
كلية الدراسات العليا
قسم اللغة العربية

"بلاغة البديع في شعر الفرزدق"

إعداد:
عبدالله عبدالرحمن علي الغويل

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبدالقادر أحمد الرباعي

قدمت هــذه الأطــروحة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تاريخ المناقشة 2015/1/15م.

"بلاغة البديع في شعر الفرزدق"

"rhetorical "AL-Badeea" in the poetry of AL-farazdaq"

إعداد

عبدالله عبدالرحمن علي الغويل.

إشراف

أ. د. عبدالقادر أحمد الرباعي.

نوقشت هذه الأطروحة وأجيزت بتاريخ: 2015/1/15م.

أعضاء اللجنة		الجامعة	التوقيع
أ. د عبدالقادر أحمد الرباعي	(مشرفاً ورئيساً)	العلوم الإسلامية العالمية	....
أ. د عبدالحميد محمود المعيني	(عضواً)	العلوم الإسلامية العالمية	....
أ. د عبدالحليم حسين الهروط	(عضواً)	العلوم الإسلامية العالمية	....
أ. د موسى سامح ربابعة	(عضواً)	جامعة اليرموك	....

The World Islamic Science & Education University (wise)

Faculty of Graduate Studies

Dept. of Arabic

"rhetorical AL-Badeea

in the poetry of AL-farazdaq"

Prepared by:

Abdalla Abdulrahman Elgawail

Supervisor:

Prof. Dr. Abdul Qader. A. Rabbai

"A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Literary and critical studies

The World Islamic Science and Education University".

Date of discussion 15/1/2015 Amman

تفويض

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

أنا الموقع أدناه عبدالله عبدالرحمن علي الغويل أفوض جامعة العلوم الإسلامية العالمية بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التاريخ: / /2015م

التوقيع:

الإهــــــــداء

ــ إلى أبي وأمي ــ أطال الله بقاءهما في صــحة وعافيــة ــ لجميــل فضلهما عليّ.

ــ إلى روح من جاد بالروح في سبيل الله، وإعلاء كلمة الحــق، ولــدي الحبيب، الشهيد عبدالحكيم.

ــ إلى من بسماحة تنازلهم عن كثير من حقوقهم؛ استطعت انجــاز هــذا العمل، أبنائي ومنجبتهم.

الشكر والتقدير

الحمد لله، والشكر له، سبحانه بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبدالله، إمام الشاكرين لرب العالمين.

وبعد،

فإن من لا يشكر الناس لا يشكر الله؛ لهذا كان حقاً علي هنا أن أتقدم بالشكر والتقدير لكل من مدّ لي يد العون والمساعدة، ولو بكلمة طيبة، حتى استوى هذا البحث على هذه الصورة، وأخص بالشكر :

- أستاذي المشرف على هذه الرسالة، الأستاذ الدكتور عبدالقادر أحمد الرباعي، على ما خصني به من توجيهات وملاحظات، كانت السبب في ظهور العمل على هذا الشكل، فله مني جزيل الشكر والتقدير.
- السادة أعضاء لجنة المناقشة الأجلاّء؛ الأستاذ الدكتور: عبدالحميد المعيني، الأستاذ الدكتور: عبدالحليم الهروط، الأستاذ الدكتور: موسى ربابعة، لتكرمهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإبداء ملاحظاتهم القيمة، والتي ستكون محل اهتمام الباحث.
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة العلوم الإسلامية، وأعضاء هيئة التدريس به، وكذلك إدارة الجامعة وعمادة البحث العلمي بها، وكل الطلبة والعاملين بهذه الجامعة الفتيّة.
- العاملين بمكتبة الجامعة، ومكتبة الجامعة الأردنية، ومكتبة الشيخ زروق بمصراتة ــ ليبيا.

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة

بلاغة البديع في شعر الفرزدق.

إعداد

عبدالله عبدالرحمن علي الغويل.

إشراف

الأستاذ الدكتور؛ عبدالقادر أحمد الرباعي.

تاريخ المناقشة: 2015/1/15م.

البديع لفظ أُطلق أول ما أُطلق على نمط جديد في أسلوب الشعر؛ ظهر بداية العصر العباسي، ولا يعني ذلك أن أصحاب هذا الأسلوب الجديد؛ قد اخترعوا شيئاً جديداً من العدم، فما جاءوا به كان موجوداً في شعر الشعراء قبلهم، لكنهم بالغوا في هذه الألوان وتكلفوها، بعد أن كانت تقع في أشعار الأوائل عفو الخاطر، يستدعيها السياق استدعاء قوياً، ويطلبها طلباً ملحاً. وقد كان البديع بما يملك من أدوات قادراً على مدّ أولئك الشعراء بما يحبون لشعرهم من التأنق والجمال.

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة؛ لتكشف دور البديع في العصر الأموي، الذي مثّل حلقة وصل بين القدامى الجاهليين، والمحدثين العباسيين، وتؤكد ما ذهب إليه عبدالله بن المعتز وغيره؛ من أن هذا الفن لم يكن من اختراع المحدثين في العصر العباسي. وذلك من خلال شعر شاعر له وزنه وخطره، في شعراء العربية بصفة عامة، وشعراء العصر الأموي بصفة خاصة، ألا وهو الفرزدق، همّام بن غالب التميمي، المتوفى سنة 110هـ، 728م. الذي أظهرت نماذج البديع في شعره أن لغة البديع عنده تلقائية، وهي نتاج حقيقي لبيئته وخياله المبدع، وأن ألوانه لم تقع في شعره للتحسين والزخرفة، وإنما تبدّت لنا جزءاً تكوينياً؛ تناغم مع باقي الأجزاء الأخرى التي تشكّل منها النّص.

وقد قامت هذه الدراسة على منهج وصفي تحليلي، يعتمد النص أساساً مكيناً للدراسة، واقتضت طبيعة البحث أن يقع في أربعة فصول مصدّرة بمقدمة وتمهيد، ومنتهية بخاتمةٍ وثبتِ المصادر والمراجع.

تناول التمهيد مفهوم البديع، وبداية ظهور المصطلح وتطوره، وعلاقة مصطلح البديع

بمصطلحات الطبع والصنع، وعمود الشعر، والخيال الفنيّ.

أما الفصل الأول فتناول (بديع الصورة)، إذ احتوى على نماذج من بديع تشبيهات الفرزدق واستعاراته وكناياته، وكشف عن شدّة اهتمام الشاعر بهذا اللون، الذي بدا زاخراً بالعطاء النفسي والإنساني لديه.

وأظهر الفصل الثاني (بديع التضاد) قدرة الفرزدق على استدعاء أشكال بديع التضاد، من طباق ومقابلة ومفارقة؛ بشكل دلّ على قدرة الشاعر على الجمع بين هذه الأشياء المتباينة، والعناصر المتنافرة، في علاقات متناسبة، وأسهم في إشاعة الحركة والحياة في صوره ومعانيه، ومنح نصوصه آفاقاً ثرّة، ربطت أجزاءها، وأعلت من قيمتها الفنيّة.

وكشف الفصل الثالث (بديع الإيقاع) أهمية أشكال البديع الإيقاعي؛ من جناس وتصدير وتواز، هذه الألوان التي أكسبت شعر الفرزدق جمالا ومتعة، وأضفت عليه الرونق والبهجة، وحققت له انتظام أصواته، وتوازي مقاطعه. فتجلّت فيه الشعريّة في أسمى مظاهرها.

أما الفصل الرابع (البناء البديعي)، فقد أكد أن دراسة أي لون من ألوان البديع لا قيمة له خارج سياقه النصي؛ لذا تناول هذا الفصل دراسة البديع داخل نص متكامل، من خلال قصيدتين في غرضين مختلفين، الأولى: قصيدة في مدح الأمير الأموي بِشْرُ بن مروان، والأخرى: في هجاء جرير، وهي إحدى النقائض بينهما.

وقد كشفت هذه الدراسة للقصيدتين؛ أهمية البناء البديعي، وأنه لا يقل أهمية عن أشكال البناء الأخرى في القصيدة، كالبناء اللغوي، أو البناء العروضي، أو غيرهما.

Al-Badi'(verbal improvers) in Al-Firazdaq poetry

Prepared by

Abdallah Abdel Rahman Ali Al-Ghweel

Supervisor

Prof/Abdel Qader Ahmad Al-Ruba'i

Date of debate

15/1/2015

Abstract

Al-Badi' is a concept that was used to express anew form and a new manner of poetry ,And it was first created and established at Abbasid era .It was not a new science , whereas it was used in ancient times by the old and ancient poets , but the new form was used extensively. Al-Badi' was able to improve the poetry and able to give the beautiful form of the poem.

The current study aimed at identifying the role of this science in Umayyad era , the era which liked between the old fashioned Badi' and the modern one. Abdulla Ibn Al-Motaz and other scholars stated that this science was not created by the scholars of Abbasid era. This was clear through addressing the poetry of Al-Firazdaq (Hammam Ibn Ghalib Al-Tamimi/date of death 110 Hijri/728 A.D., which included a set of Al-Badi' and which proved that the language was used with no affectation and also it was a real production of his creativity. Al-Badi' in Al-Firazdaq's poetry was not used for formal improvement, but it was used as an essential component which harmonizes with other components of the poem. The researcher has adopted an analytical descriptive approach which depended on the text itself. The current study came in four chapters, initiated with a preface and an introduction, and ended with a conclusion, followed by a list of references.

The preface included the definition of Al-Badi', its emergence and the relationship between it and other concepts.

The first chapter included models of Al-Badi', clarifying the poet's interesting in this type of poetry.

The second chapter has addressed the antonyms and Al-Firazdaq's ability to use

such forms in his poetry, what, in turns, clarifies his ability to combine all kinds of this form.

The third chapter has addressed the rhythm and its role in improving the poem. As for the fourth chapter, it addressed the structure of Al-Badi\ including to samples (models) of Al-Firazdaq’ poetry, one was dedicated to Praise the Umayyad prince Bishr Ibn Marwan, while the second was dedicated in lampoon of the well-known poet (Jareer).It was proved that Al-Badi’ is as important as the structure of the poem, meter , or other types of verbal improvers.

المقدمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، سبحانه وتعالى بديع السموات والأرض، خلق الإنسان علمه البيان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله و صحبه الذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذي أنزل معه أولئك هم المفلحون.

وبعد ..

فإن حركة البديع من الحركات المهمة، إن لم تكن أهم الحركات التي ظهرت في الشعر العربي القديم، لأجل هذا نراها تستقطب دراسات كثيرة في القديم والحديث، وإن الباحث ليشعر أنه ــ رغم هذه الدراسات الكثيرة ــ ما زال هناك مجال واسع للحديث عن هذا البديع(1)؛ لأن هذه الدراسات في مجملها كانت تتناول النشأة والتطور لهذا الفن، الذي انتهى به إلى أن يكون مجرد زينة وتحسين للكلام، وتقسيمه إلى محسنات لفظية، ومعنوية. وحتى تلك الدراسات التي تناولت البديع عند بعض الشعراء نجدها قد اتجهت إلى شعراء محدثين ممن عرفوا بولعهم بالبديع وقصدهم إليه، ولم تتجه إلى دراسة أولئك الشعراء الذين مكنوا لأصحاب البديع ــ الذين عرفوا به، وعرف بهم، من شعراء العصر العباسي ــ من القصد إليه والإكثار منه.

من هنا تأتي أهمية هذه الأطروحة الموسومة بـ "**بلاغة البديع في شعر الفرزدق**" لتكشف دور البديع في العصر الأموي الذي يمثل حلقة وصل بين القدامى الجاهليين، والمحدثين العباسيين، ولتؤكد ما ذهب إليه ابن المعتز وغيره من أنّ هذا الفن لم يكن من اختراع المحدثين في العصر العباسي، ولتضيف شواهد أخرى تؤكد وجود هذا المذهب في العصر الأموي،الذي تطوّر فيه خيال الشعراء، من خلال شعر شاعر له وزنه وخطره في شعراء العربية بصفة عامة، وشعراء بني أمية بصفة خاصة، ألا وهو الفرزدق،الذي استعان في النهوض بشعره بكلّ ما يمكن من توليد للمعاني وتركيبها؛ بإدخاله للمعاني الجديدة، وعرضها في صور مختلفة، و الذي قيل عنه: إنه ينحت من صخر(2)، لذا نراه امتاز من بين معاصريه بأبنية شامخة في الفخر، وقوّة باذخة في الشعر، فهو أحد المعدودين في البديع الذي يأتي عفو الخاطر، البديع الذي يستدعيه السياق استدعاء قوياً، ويطلبه طلبا ملحاً، قبل أن يسيء المتأخرون استخدامه بالإفراط فيه، حتى صار البديع عندهم مطمحاً لا

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1998م، عمّان ــ الأردن. ص23.

(2) ينظر: الجمحي، محمد بن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدّة، 451/2.

يعدلون عنه، ولا يرجون سواه.

فالشعراء حتى العصر الأموي لم يعمدوا إلى ألوان البديع التي عرفت فيما بعد بهذا الاسم، وإنما كانت تأتي في شعرهم فطرية سمحة لا تعمّل فيها ولا تكلف، فما وقع منها في شعرهم؛ أكسبته الروعة، وكسته ثوب البهاء، لذا فإن الحسن الناجم عن فنون البديع عندهم هو حسن ذاتي، له مكانته في البلاغة، ودوره في بناء النص لا يقلّ أهميّة عن دورأشكال البناء الأخرى، كالبناء اللغوي، والوزن والإيقاع. وهذا ما تحاول الدراسة إثباته من خلال تخليص ألوان البديع الشعري من الفهم الذي ربطها بالزينة الشكلية، والصنعة الكلامية، بإثبات أنّ البديع هو نتاج الخيال الفنيّ الخالق، الذي يصدر عن تجربة حيّة عميقة متكاملة. فالنظرة الجزئية للكلمة مقطوعة عن سياقها العام، مفصولة عن ارتباطاتها النفسية والاجتماعية والأدبية وغيرها، هي التي دفعت كثيرا من الباحثين إلى اتهام البديع بالقصور عن إدراك الجمال الفني في التعبير الأدبي الرفيع.

إن في تخليص ألوان البديع من الفهم الذي ربطها بالزينة الشكلية، والصنعة الكلامية، عودة إلى الحكم على الفن الشعري بالذوق ــ كما كان الحال حتى عصر عبدالقاهر الجرجاني ــ لا بالعلم والمنطق. وفي محاولة الاستفادة من نظريات النقد الحديثة، ومحاولة تطبيقها على هذا الشعر؛ تحديث للطريقة المألوفة التي تعودنا أن نقرأ بها شعرنا القديم. فلابد من تجديد زوايا رؤانا إلى تراثنا الشعري القديم، الغني بالعطاءات، فلولا قابلية نصوصه لأن تقرأ في كل عصر، ما أمكنها أن تعرف هذا البقاء المتجدد، وأن تحافظ في نماذجها البارزة على هذا الحضور الكامل في ثقافتنا الحالية[1].

الدراسات السابقة:

هناك دراسات كثيرة تناولت البديع قديماً وحديثاً، لكنها في مجملها كانت تتناول النشأة والتطور لهذا الفن، الذي انتهى به الأمر إلى أن يكون مجرد زينة وتحسين للكلام. واقتصرت بعض الدراسات الحديثة على دراسة شعر المحدثين من الشعراء ممن عرفوا بولعهم بالبديع وقصدهم إليه، ابتداء ببشار بن برد، ومسلم بن الوليد، ومن هذه الدراسات:

- البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، لمنير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1993م.

(1) ينظر: لحميداني، حميد، منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم، مجلة جذور، مجلد6، ديسمبر 2002م، ص232.

- بناء القصيدة لدى الشعراء الرواد من أصحاب البديع، رسالة جامعية، إعداد:جمال عبدالحميد السوداني، إشراف: كامل حسن البصير، جامعة المستنصرية، 1986م.
- مذهب البديع في شعر مسلم بن الوليد وأثره في حركة التجديد، رسالة جامعية، إعداد: إبراهيم أحمد العابد، إشراف: عصام قصبجي، جامعة حلب، 2004م.
- البديع في شعر بشار، رسالة جامعية، إعداد: الرشيد محمد الحاج أحمد، إشراف: فاروق الطيب، جامعة أم درمان الإسلامية، 2006م.

ومن بين هذه الدراسات للبديع هناك دراسات بدت أكثر جدية في محاولة الخروج بالبديع من التحسين إلى التكوين، فاستحقت أن تكون من ضمن المراجع في هذا البحث، وهذه الدراسات هي:

- دراسة أحمد إبراهيم موسى، الموسومة بـ "الصبغ البديعي"، التي أشارت إلى موضوع البديع إشارات نظرية، وأعلن الباحث فيها ثورته على مبدأ التحسين؛ وإن ظل في الواقع يحنّ بين الفينة والأخرى إلى المبدأ الذي ثار عليه.
- دراسة محمد عبدالمطلب، التي تناول فيها شعر الحداثة من مدخل البديع، وعنونها بـ "بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي".
- دراسة جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، وهي تمثل نظرة للبديع من زاوية علم النص.
- دراسة سعيد العوّادي، حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، وقد تميزت هذه الدراسة بصدوفها عن الفصل المخل بين ما اعتبر محسنات لفظية ومحسنات معنوية، وابتعادها عن التشقيقات والتفريعات المثقلة لكاهل البديع.

منهجية الرسالة:

تقوم هذه الرسالة على منهج وصفي تحليلي، يعتمد النص أساساً مكيناً للدراسة، فاستنطاق النص هو وحده الكفيل في أن يمنحنا نتائج هي أقرب إلى الواقع والمنطق، ذلك أن الدراسة النصيّة القائمة على الدخول إلى مفاصل النص بتصورات واضحة؛ تمنح النص قدراً كبيراً من المصداقية التي نطلبها في تطبيق المناهج الحديثة على الشعر؛ سواء أكان هذا الشعر قديماً أم حديثاً.

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول مصدّرة بتمهيد، ومنتهية بخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع.

التمهيد.

تناول التمهيد مفهوم البديع، وبداية ظهور المصطلح وتطوره، ثم علاقة هذا البديع بمصطلحات الطبع والصنعة والتكلف، وبيان علاقته بعمود الشعر، والخيال الفني.

فصول الرسالة.

احتوت فصول الدراسة ومباحثها بشكل عام؛ وكذلك مباحث هذه الفصول، على مقدمات ونتائج، ساعدت المقدمات على التعريف بالمصطلحات، والدخول إلى صلب الموضوع المراد، وعملت النتائج على اختصار كثير من المسافات، والتعبير عن جملة من المعاني والعبارات.

الفصل الأول، (بديع الصورة).

ـ مبحث التشبيه.

ويحتوى على نماذج من بديع تشبيهاته، تنوعت بين التشبيه بأداة التشبيه، والتشبيه البليغ الخالي من الأداة، وكذلك تشبيه التمثيل، والتشبيه الضمني، و التشبيه الدائري.

ـ مبحث الاستعارة.

وفيه الاستعارة المثلية، و التمثيلية، وكذلك بديع التجسيم، وبديع التشخيص، وبديع التجسيد.

ـ مبحث الكناية.

تناول هذا المبحث بديع الكناية عند الفرزدق، دون الوقوف على تقسيمها إلى كناية عن موصوف أوصفة أو نسبة، وهي كثيرة في ديوانه، نلمحها في كثير من أغراض شعره، لاسيما في تصوير كرم آبائه، وأمجاد قبيلته.

الفصل الثاني، (بديع التضاد).

ـ مبحث الطباق.

يحتوي هذا المبحث؛ بديع طباقه في الفخر، بديع طباقه في الهجاء، بديع طباقه في المدح، بديع طباقاته في أغراض أخرى.

ــ مبحث المقابلة.

وفيه، من بديع مقابلاته في الهجاء، من بديع مقابلاته في المدح، من بـديع مقابلاتـه فـي الفخر، من بديع مقابلاته في أغراض أخرى.

ــ مبحث المفارقة.

وتناول بديع مفارقات الفرزدق في الهجاء، و بديع مفارقاته في الفخر وأغراض أخرى.

الفصل الثالث، (بديع الإيقاع).

ــ مبحث الجناس.

وفيه كلام عن بديع الجناس الحقيقي، وبديع الجناس الاشتقاقي.

ــ مبحث ردّ العجز على الصدر.

تردد هذا اللون كثيراً في بناء البيت الشعري عند الفرزدق، وكثيراً ما امتزج عنده بـألوان بديعية أخرى، وغالبا ما تضمّن التصدير عنده حكمة بالغة، أو مثلا سائراً، أو تعليلا جميلا.

ــ مبحث التوازي.

تعددت في شعر الفرزدق صور التوازي، وهذه الصور أو المستويات للتـوازي؛ نراهـا تتقاطع وتتداخل مع بعضها عادة، ومن هذه الصور: التوازي المعجمي الصرفي، والتوازي النحوي التركيبي، فضلا عن التوازي الناشئ عن بعض المقابلات، وأشكال التكرار.

الفصل الرابع، (البناء البديعي، دراسة نصية).

لأنّ معالجة البديع على نحو ما جاء في الفصول السابقة تظل ناقصة؛ فهي لا تعدو كونهـا معالجات مفردة، مقطوعة عن سياقها، يأتي هذا الفصل من الرسالة ليتناول دراسة البديع داخل نص متكامل، توضع فيه الوسيلة الواحدة داخل الكل، وينظر إليها من خلال علاقات جماعية، فالخطـاب النقدي المعاصر يتجه إلى النص بصفته عالماً شمولياً. وقد تناول هذا الفصل بالشـرح والتحليـل قصيدتين من قصائد الفرزدق.

القصيدة الأولى، في مدح بِشْر بن مروان، وكان بشر يومها أميراً على العراقين، جاءت القصيدة

في اثنين وأربعين بيتاً، نظمها الفرزدق على بحر البسيط، وقد مكّن تنوع العرض فيها الباحثَ من تقسيمها إلى مقاطع ولوحات كالآتي:

ـــ المقدمة، في أربعة أبيات.

ـــ بداية المديح، في أربعة أبيات.

ـــ لوحة الأسد، في أربعة أبيات.

ـــ الفرحة بقدوم الأمير، في خمسة أبيات.

ـــ لوحة التشبيه الدائري، في سبعة أبيات.

ـــ لوحة البازيّ، في أربعة أبيات.

ـــ مدح آل مروان، في ستة أبيات.

ـــ عودة إلى الممدوح، في ثمانية أبيات.

القصيدة الثانية، في هجاء جرير، وهي إحدى النقائض بينهما، وقد جاءت في أربعة وعشرين بيتاً، نظمها على بحر الكامل، وهي من قصائده القليلة التي نرى فيها بديع التصريع، ومع سيطرة حالة شعورية واحدة على القصيدة؛ وهي محاولة النيل من خصمه، فإننا لا نعدم فيها تنوّعاً في الوسائل الفنيّة، مكّن الباحث من تقسيم النص إلى مقاطع بُني بعضها على بعض، وهي كالتالي:

ـــ المقدمة الطلليّة، في بيت واحد.

ـــ المشهد الحواري، في تسعة أبيات.

ـــ المواجهة والتحدي المباشر، في خمسة أبيات.

ـــ آباء الفرزدق، في ستة أبيات.

ـــ آباء جرير، في ثلاثة أبيات.

الخاتمة. احتوت الخاتمة على إيجاز لأهم نتائج البحث، وبعض التوصيات التي ارتآها الباحث

وأخيراً أسأل الله العلي القدير؛ أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به، إنه على ما يشاء قدير، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب.

التمهيد

إن تحديد المصطلحات ــ خاصة الأدبية منها ــ ليس بالأمر الهيّن، وذلك لما بين أكثرها من عموم وخصوص، فضلا عن الاستعمالات الحقيقية والمجازية لهذه المصطلحات، واختلاف الزوايا التي ينظر منها متناولوها، واختلاف أهدافهم، وثقافاتهم، وبيئاتهم، وهذا ما جعل للشيء الواحد تسميات عدّة، وللمصطلح الواحد أكثر من دلالة أدبية، كما هو الحال مع مصطلح البديع.

وكان من الضروري في بداية هذه الرسالة التي ستتناول "بلاغة البديع في شعر الفرزدق"[(1)] وفق رؤية البلاغيين قبل السكاكي للبديع، وخاصة رؤية عبدالله بن المعتزّ له، أن أمهّد له ببيان مفهوم البديع وتطوره، وعلاقاته بمصطلحات وقضايا نقدية تداخلت معه، في مقدمتها: قضية الطبع والصنعة، وقضية عمود الشعر، والخيال الشعري، حتى تداخلت آراء النقاد ــ قديماً وحديثاً ــ في تحديد ما كان سببا لظهور الآخر من هذه المصطلحات

مفهوم البديع،

تدور مادة البديع في اللغة حول: الجديد والطريف والمحدث؛ والغريب العجيب والمخترع. جاء في لسان العرب[(2)]: بدع الشيء يبدعه بدعاً وابتدعه، أنشأه وبدأه .. والبديع والبِدْع: الذي يكون أولا، وفي التنزيل[(3)]: " قل ما كنت بدعاً من الرسل"، أي ما كنت أول من أرسل.

والبديع المحدث العجيب، والبديع: المبدِع، وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال .. قال

(1) الفرزدق،هو أبو فراس، همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم، لقب بالفرزدق لجهامة وجهه وغلظه، أخباره كثيرة جداً ــ كما قال صاحب الأغاني ــ ، كان مع تقدمه في الشعر، وبلوغه فيه إلى الذروة العليا، والغاية القصوى، شريف الآباء، كريم البيت، له ولآبائه مآثر لا تدفغ، ومفاخر لاتجحد، وكان يُشبّه من شعراء الجاهلية بزهير بن أبي سلمى، وجعله ابن سلاّم في الطبقة الأولى من فحول الإسلام، وقال عنه: إنه من أكثر الشعراء بيتاً مقلّداً، والمقلد: البيت المستغني بنفسه، المشهور، الذي يُضرب به المثل، وكان يُقال: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب، ولولا شعره لذهب نصف أخبار الناس، قال عنه منافسه جرير: الفرزدق نبعة الشعر، توفي الفرزدق في بادية البصرة سنة 110هـ، وقد قارب المائة. ينظر ترجمته ــ مثلا ــ في:ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة 2006م، 462/1 وما بعدها، والأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين،الأغاني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت ــ لبنان، 324/9. و البغدادي، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1989م، 217/1 .

(2) الأفريقي،محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة (بدع).

(3) سورة الأحقاف، من الآية 8. .

تعالى: [1]"بديع السموات والأرض"، أي خالقها ومبدعها .. لا عن مثال سابق.

وسقاء بديع: جديد، وحبل بديع: جديد أيضاً، والبديع: الزقّ الجديد، والسقاء الجديد، وفي الحديث أن النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ قال[2]: "تِهامة كبديع العسل؛ حلوٌ أوله، حلوٌ آخره".

والبديع: المبتدِع والمبتدَع، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع[3].

والبديع: الغاية في كلّ شيء[4]، أي أنه الغاية في الجدّة[5] والطرافة.

وقد ورد مصطلح البديع بهذه المعاني جميعها في الشعر العربي، ومن ذلك ــ مثلا ــ قول حسان بن ثابت[6]:

قومٌ إذا حاربُوا ضرُّوا عَدُوَّهُمُ   أو حَاولُوا النَّفْعَ فِي أَشْيَاعِهِمْ نَفَعُوا

سَجِيــّةٌ تلك منــهم غَــير مُحْدَثَةٍ   إنَّ الخَلَائِــقَ فَاعْــلَمْ شَــرُّها البِــدَعُ

فالبدع هنا بمعنى: الجديد والمخترع. وجاءت بمعنى الجديد أيضاً في قول الفرزدق[7]:

أبت ناقتي إلا زياداً ورغبتي   وما الجود من أخلاقه ببديع

وإضافة البلاغة إلى البديع في عنوان الرسالة؛ هو من قبيل التوسع والمجاز، وحقيقتها: بلاغة كلام المتكلم بأصباغ البديع، كما هو الحال في وصف الحكمة بالبلاغة في قوله تعالى: [8] " حكمةٌ بالغةٌ"، ولم يوصف بها الحكيم.

ولمّا كانت البلاغة مشتقة من مادة (بلغ) التي تعني: الوصول إلى الغاية، كان هدف البلاغة هو القدرة على إيصال المعنى واضحاً إلى المتلقين، فهي "من قولهم: بلغت الغاية إذا انتهيت إليها

---

(1) سورة البقرة، من الآية 116، وسورة الأنعام، من الاية 102.
(2) ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 106/1.
(3) ينظر: اللسان، مادة (بدع).
(4) ينظر: الفيروزآبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، باب العين، فصل الهمزة.
(5) ينظر: الرباعي، عبدالقادر أحمد، في تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجيّة معاصرة، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمّان ــ الأردن، ط1، 1998م، ص26.
(6) ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1978م، ص145.
(7) الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، شرح: عبدالله الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى؛ بشارع محمد علي بمصر، مطبعة الصاوي، الطبعة الأولى، 1936م، 493/2.
(8) سورة القمر، من الآية 5.

وبلّغتها غيري، ومبلغ الشيء: منتهاه، والمبالغة في الشيء: الانتهاء إلى غايته، فسمّيت البلاغة بلاغة؛ لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"[1] من خلال أشكال التأثير للعبارات التي تتجاوز المعنى البسيط بما تحتويه من أشكال البديع الخمسة، ومحاسن الكلام الأخرى، التي حددها ابن المعتز في كتابه البديع.

ولم يخرج مفهوم البديع عند قدامى النقاد والبلاغيين ــ أمثال: الجاحظ وابن المعتز والآمدي وابن رشيق، حتى عصر عبدالقاهر الجرجاني ــ في الغالب عن المعنى اللغوي السابق ؛ وهو الجدّة والطرافة، فهذا شوقي ضيف يستنتج أن معنى البديع عند الجاحظ؛ هو التشبيهات والاستعارات الطريفة[2]، والجاحظ هو أول من استعمل مصطلح البديع استعمالاً نقدياً علمياً، ولم يخرج به في هذا الاستعمال عن معنى الجدّة والطرافة[3]، ومن أمثلة استعمالاته هذه ما قاله في تفسير الاستعارة في قول الأشهب بن رميلة[4]:

إنّ الأُلَى حَانَتْ بِفَلْجٍ دِمَاؤُهُمْ   هُمُ القومُ كُلُّ القَوْمِ يا أمَّ خالــدِ

هُمُ سَاعِدُ الدَّهْرِ الذي يُتَّقَى بِهِ   وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لا تَنُوءُ بِسَاعِدِ

قوله: "هم ساعد الدهر" إنما هو مثل، وهذا الذي تسمّيه الرواة البديع[5].

وفي قول الجاحظ: " وهذا الذي تسميه الرواة البديع"، دليل على أنه لم يكن أول من أطلق هذا المصطلح؛ إذ نسب ذلك إلى الرواة، وهذا يعني شيوع المصطلح في عصر الجاحظ.

وقياسا على المعنى اللغوي للبديع؛ حدّد ابن المعتز أنواعه في الألوان الخمسة، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي؛ لأنه رأى في هذه الألوان فقط معنى الطرافة والجدّة، و "أنّ هذه الأنواع وحدها كانت تردُ قليلا في الشعر الجاهلي،

---

(1) العسكري، أبوهلال،كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق:علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، 2004م، ص6.

(2) ينظر: ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط9، 1976م، ص176 .

(3) ينظر:شرف، حفني محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، مطبعة الرسالة بمصر، ص7.

(4) هو الأشهب بن ثور بن أبي حارثة بن عبدالمدان النهشلي، الدارمي، التميمي، ولد في الجاهلية، وأسلم، ولم يجتمع بالنبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ وعاش إلى العصر الأموي، نسبته إلى أمه "رميلة"، توفي بعد سنة 86هـ، جعله ابن سلام في الطبقة الرابعة من الإسلاميين، ينظر ترجمته: في خزانة البغدادي، 30/6 وما بعدها، و الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، 583/2، وما بعدها.

(5) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1998م، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، 55/4.

بدليل أنه لم يضع فيها التشبيه؛ لأنه يعلم أنّ التشبيه عند القدامى لا يقِلُّ عنه عند المحدثين، بل إنه كان أساس الفنّ في الشعر القديم"[1].

فابن المعتز كان دقيقاً في تفريقه بين أنواع البديع؛ ومحاسن الكلام، فهو يقول: "اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة؛ اختياراً من غير جهلٍ بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة"[2]، فابن المعتز لايرى غير هذه الخمسة لتكون من البديع، ويؤكد ذلك قولُه: "قد قدّمنا أبواب البديع الخمسة، وكمُل عندنا، وكأنّي بالمعاند المُغرم بالاعتراض على الفضائل قد قال: البديع أكثر من هذا، أو قال البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدّمناها، فَيَقِلُّ من يحكم عليه؛ لأنّ البديع اسم موضوع لفنون من الشعر؛ يذكرها الشعراء، ونقّاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم؛ فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو"[3]، فهو مصرٌّ على أنّ لفظة البديع لا تتناول إلاّ هذه الأنواع الخمسة[4].

وفي القرن الرابع الهجري صارت كلمة البديع مصطلحاً علمياً؛ يدلّ على هذه الفنون الجديدة الطريفة، التي تُكسب الكلام حُسناً، وقوّة وبياناً، وبدأ مدلول كلمة البديع يأخذ في التخصص على يد قدامة ابن جعفر، وأبي هلال العسكري، وإن كان معناه لازال الطريف والجديد[5].

ونجد المعاني اللغوية نفسها للبديع عند ابن رشيق في القرن الخامس الهجري، ففي تفريقه بين الاختراع والإبداع يقول: "والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية؛ حتى قيل له بديع وأن كثر وتكرر"[6]، وقول ابن رشيق: "وإن كثر وتكرر" يفيد أنّ الأصل في البديع هو أن يكون نادر الوقوع، ولكنه في عصر ابن رشيق قد كثرت ضروبه وأنواعه، يقول: "والبديع ضروب كثيرة، وأنواع مختلفة، أنا أذكر منها ما وسعته القدرة، وساعدت فيه الفكرة ــ إن شاء الله تعالى ــ على أن ابن المعتز ــ وهو أول من جمع البديع، وألّف فيه كتاباً ــ لم يعدّه إلاّ خمسة أبواب"[7].

---

(1) الرباعي، عبدالقادرأحمد، في تشكل الخطاب النقدي، 58.
(2) ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، ط2، 1979م، ص58.
(3) ابن المعتز، كتاب البديع، 58،57.
(4) ينظر: عباس، إحسان،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني، حتى القرن الثامن الهجري، ط1، الإصدار الخامس2011م، دار الشروق، عمان ــ الأردن، رام الله ــ فلسطين، ص109.
(5) ينظر: شرف، حفني، الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، 17.
(6) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت، 265/1.
(7) نفسه، 265/1.

وأطلق عبدالقاهر الجرجاني اسم البديع على التشبيه والاستعارة والتمثيل، وعلى سائر أقسام البديع، وكان يريد به الجديد والحسن والطريف، مؤكداً أنّ الحُسن فيه يأتي من جهة المعنى[1]، ولا يكمن في الألفاظ وجرسها فقط، يقول: "وأما التطبيق والاستعارة، وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أن الحُسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة"[2]، وهو لا ينكر أهمّية اللفظ، كما يُفهم من مثل قوله: " وههنا أقسام قد يُتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبرة، أنّ الحُسن والقبح فيها لا يتعدّى اللفظ والجرس،إلى ما يُناجى فيه العقل والنفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك، منها التجنيس"[3].

فكلمة البديع قبل أن تأخذ المعنى الاصطلاحي الذي ساد في كتب المتأخرين؛ عند السكاكي، والخطيب القزويني، وأصحاب الشروح، كانت تعني عدّة أشياء منها: الإكثار من استخدام الصورة والمحسنات، والميل بالمعاني القديمة إلى وجه جديد من الاستعمال، فكلمة البديع كانت تعني التجديد بصفة عامّة[4]، وكانت مرادفة لكلمة البيان؛ التي تشمل جميع فنون البلاغة[5]، حتى جاء السكاكي، فكان أول من حاول بوضوح أن يفصل بين هذه البحوث البديعية؛ لتتوزّع إلى علم المعاني، والبيان، والمحسنات، وجاء بعده الخطيب القزويني، فسمّى هذه المحسنات؛ علم البديع، وعرّفه بقوله: "هو علم تُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقة الكلام لما يقتضيه الحال، ووضوح الدلالة على المراد لفظاً ومعنىً"[6].

ظهور المصطلح وتطوره،

ارتبط ظهور مصطلح البديع؛ بظهور مذهب شعري جديد على أيدي طبقة من شعراء العصر العباسي؛ عُرفوا بالتفنّن والتأنّق في صياغة الشعر، والولوع بالأصباغ البديعية، على نحوٍ لم يكن مألوفاً من قبل، يأتي في مقدمتهم، بشار بن برد، ثم مسلم بن الوليد، الذي أطلق اسم البديع على هذا الاتجاه الجديد في الشعر؛ بعد أن نظم عليه شعره. جاء في كتاب الأغاني أنّ مسلماً هو "ـــ فيما

---

(1) ينظر: شرف، حفني، الصور البديعية، 18.
(2) الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا ـــ بيروت، ط2، 1999م، ص19.
(3) الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، ص9.
(4) ينظر: حسين، عبدالقادر، فن البديع، دار الشروق، ط1، 1983م، ص 18.
(5) ينظر: شرف، حفني، الصور البديعية، ص23، والجرْبي، محمد رمضان، البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البديع، شركةELGA 2001م، فاليتا ـــ مالطا، ص18.
(6) القزويني، الخطيب، تلخيص المفتاح، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية،صيدا ـــ بيروت، ط2002،1م، ص173.

زعموا ــ أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو الذي لقب هذا الجنس البديع واللطيف ..(أو أنه) جاء بهذا الذي سمّاه الناس البديع"[1]. واتبع جماعة من الشعراء مسلم بن الوليد في مذهبه الجديد؛ كان أشهرهم أبوتمام الطائي، الذي جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه[2]، وأصبح البديع غاية في ذاته على يديه.

فالبديع إذاً "لفظ أطلق أول ما أطلق على نمط جديد في أسلوب الشعر(ظهر بداية العصر العباسي) دون أن يعي مطلقه وسائل الجدّة فيه، وكل ما وعاه منه أنه أكثر رقّة وعذوبة؛ من النمط الذي كان سائداً قبله"[3].

ولا يعني ذلك أنّ أصحاب هذا الأسلوب الشعري الجديد؛ قد اخترعوا شيئاً جديداً من العدم، فما جاءوا به من استعارات، أو جناس، أوطباق، أوغير ذلك من ألوان البديع؛ كان معروفاً قبلهم، لكنهم بالغوا في هذه الألوان وتكلّفوها، بعد أن كانت تقع في أشعار الأوائل من جاهليين وإسلاميين عفواً، يقول ابن المعتز في كتاب البديع: "قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن، واللغة، وأحاديث رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ ، وكلام الصحابة والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع؛ ليُعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس، ومن تقيّلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في شعرهم، فعرف في زمنهم، حتى سُمّي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه، ثمّ إنّ حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به؛ حتى غلب عليه، وتفرّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عُقبى الإفراط، وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة؛ وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً"[4]. فالبديع لم يكن شيئاً مبتكراً مستحدثاً، فأصوله كانت موجودة منذ القدم، ولكنّ معالجة أنواعه لم تكن مطلباً خاصاً من مطالب الشعر القديم، " فالعرب لاتنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون"[5].

---

(1) الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، 31/19.
(2) نفسه،31/19.
(3) رباعي، عبدالقادرأحمد، في تشكل الخطاب النقدي، 26.
(4) ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، المقدمة ص1.
(5) القيرواني، ابن رشيق، العمدة،129/1.

وقد تظافرت أسباب كثيرة؛ عملت على تطور البديع من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، لايتسع المجال لذكرها، من أهمّها: التطور الاجتماعي والفكري؛ الذي أحدثه ظهور الإسلام، واختلاط العرب مع غيرهم، وما صاحب ذلك من ظهور الفرق الدينية، والمذاهب الكلامية، فضلاً عن حاجة شعراء كل عصر إلى التميّز عمن سبقهم؛ لإرضاء المتلقي، وبدّ الخصوم. يقول ابن طباطبا: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم؛ أشدّ منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها، لم يُتلقّ بالقبول"(1).

وأرجعوا إلى أثر البيئة الطبيعيّة والثقافية اختلاف جزالة أدب البادية، ورقة ألفاظ الحضرحين " اتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، ونشأ التأدب والتطرّف، فاختارت الناس من الكلام ألينه وأسهله"(2).

وقد صارت أفكار الناس منذ عهد معاوية بن أبي سفيان؛ لا تقبل الصور القديمة، بعد أن تطورت الحياة، وزادت الثقافة؛ بسبب الروافد الفكرية المختلفة، فقد روي أن الأخطل وَفَدَ على معاوية، فقال: "إني امتدحتك بأبيات فاسمعها، فقال: إن كنت شبّهتني بالحيّة، و الأسد، أو الصقر، فلا حاجة لي بها"(3)، وتروى هذه القصة للأخطل مع عبدالملك بن مروان(4).

فلا بدّ للشعراء إذن "إن أرادوا الرواج لشعرهم، أن يأتوا بالجديد المتواكب مع موكب الحياة الجديدة"(5)؛ لأن "لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميّزة، المعبّرة عن نظرتها الشاملة"(6)؛ ولذلك كانت الأشكال البديعية، أو البلاغية تتطور في الشعر مع تطور الحياة والعقول، وربما دون وعي من الشعراء أنفسهم(7). وهذا ما أكّدته دراسة لعبدالقادر الرباعي؛ لمعرفة نسبة التشبيه إلى الاستعارة، منذ

---

(1) العلوي، محمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، 1956م، ص8، 9.

(2) الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، ص18،17.

(3) القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط2، 1969م، دار إحياء الكتب العربية، 923/2.

(4) ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 473/1.

(5) عيد، رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص256.

(6) ويليك، رينيه، ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص205.

(7) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط1، 2009م، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان ــ الأردن، ص103.

امرئ القيس، حتى أبي تمام، من واقع الفهم بأن التشبيه سمة البساطة، والاستعارة سمة التعقيد، فكانت النتائج كالتالي:

الشاعر	**التشبيه**	**إلى**	**الاستعارة**
امرؤ القيس	2.5	:	1
الفرزدق	1	:	1
مسلم بن الوليد	1	:	3
أبوتمام	1	:	6

من الواضح أن عقلية الشاعر وخياله كانا يتطوّران عبر العصور الأدبية، من البساطة إلى التعقيد، بما يناسب طبيعة المرحلة التي يعيش فيها(1) ، وكانت "الوحدة بين القديم والجديد سمة من سمات البديعيين، الذين أثبتوا عدم انفصالهم الروحي عن واقعهم؛ وعن موروثهم في آن واحد"(2).

"فالبناء الفنّي للشعر لم تنفصل وحداته عن البناء العقلي العام، بل قل إن هذا البناء أخذ يتشكل في أوضاع جديدة تحت تأثير الرقي الفكري؛ الذي أصاب العقلية العربية"(3)، وكان البديع بما يملك من أدوات قادراً على مدّ الشعراء بما يحبّون لشعرهم من التأنق والجمال.

وإذا نظرنا إلى تطور البديع في العصر الأموي ــ عصر الفرزدق ــ وجدنا "أنّ العرب لم ينتظروا إلى العصر العباسي؛ ليجدد لهم الموالي شعرهم، ويُحدثوا فيه فنوناً مختلفة من التطوّر به، بل سبقوا إلى ذلك.. إذ أحسّوا إحساساً عميقاً أنهم امتداد لقديم، ونهوض بجديد"(4)؛ لذلك كانت صورهم البديعية أكثر عمقاً، وأحلى موقعاً، وأكثر فنّيّة، من صور الشعراء قبلهم؛ للأسباب التي سبق ذكرها، كتأثير الإسلام ومعانيه الروحيّة، وكثرة الأحزاب والفرق، والاطلاع على ثقافات جديدة، فضلاً عن تشجيع الخلفاء والولاة للشعراء، وتنافس هؤلاء الشعراء فيما بينهم، مما كان دافعاً لهم إلى إجادة شعرهم، وتنميق ألفاظهم، واصطفاء معانيهم، والتعمق في الصور البلاغية.

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، 104 وما بعدها، والرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطــاب النقــدي، 44.

(2) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 46.

(3) ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط11، دار المعارف، القاهرة، 2007م، ص85.

(4) نفسه، 10.

يقول شوقي ضيف عن الفرزدق وجرير: "فإذا قلنا إنّ عقليتهما في هجائهما كانت عقلية جديدة؛ مرنت على الحوار؛ والحيلة في الحوار، لم نكن مغالين، بل كنا مطابقين للواقع"[1]، و "إنّ المعنى الذي كان يدور في نقائضهما؛ كانا يَعرضانه في صور مختلفة"[2]، وهذا الجاحظ يصف الراعي النميري ــ معاصر الفرزدق ــ بأنه كثير البديع في شعره[3].

وهكذا "كلما تقدم الزمن بالشعراء؛ وجاءت منهم طبقة زادت على سابقتها في هذه الأصباغ البديعية، وأحدثت فيه فنوناً أخرى، وابتكرت فيه أنواعاً، أو عقّدت فيه وفي أدواته، حتى أضحى الشعر صنعة تعلوها الكلفة"[4]، ووضع المتأخرون من النّقاد وأصحاب البديعيات أنواعاً أضافوها إلى البديع؛ لاتحمل سمة الحُسن، ولا تضفي على الكلام قيمة أو جمالا، تباهياً بابتكار أنواع جديدة وضعوا لها أسماء لم يُسبقوا إليها، وقد وصف ابن حجة الحموي أكثر هذه الأنواع بأنّها سافلة، لا تستحق أن تنتظم في أسلاك البديع[5].

البديع وعلاقته بالطبع والصنعة والتكلّف،

ارتبط حُسن البديع في الشعر قديماً وحديثاً؛ بوروده عفوا بلا تكلّف، وهو ليس فضلة يمكن الاستغناء عنها، مادام يُستعمل في موضعه اللائق به من الكلام، أمّا إذا تكلّفه القائل ــ سواء كان قليلا أو كثيراً ــ فهو حينئذٍ لايشوّه جمال الكلام فحسب، وإنما يفسد المعنى أيضاً، ويصيب التركيب بالخلل.

فالأفضل كما يقول عبدالقاهر الجرجاني: "أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب الألفاظ.. فأما أن تضع في نفسك أنه لابدّ من أن تجنّس، أو تسجع بلفظين مخصوصين، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه، وعلى خطر من الخطأ، والوقوع في الذم"[6].

وهذا ما عناه الآمدي قبله من قوله عن أبي تمام: "ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء؛ ولم يُوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة، ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به الخاطر.. لظننته

---

(1) نفسه، 194.
(2) نفسه، 199.
(3) ينظر: الجاحظ، أبوعمرو، البيان والتبيين،56/4.
(4) موسى، أحمد إبراهيم، الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969م، ص 56.
(5) ينظر: الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، 1987م، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 477/1.
(6) أسرار البلاغة،15.

كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر؛ أكثر الشعراء المتأخرين"[1].

وقد ألمح مؤرخو الأدب ــ كما يقول مصطفى الجويني ــ إلى أنّ لغة البديع بموسيقاها وزخرفها كانت تلقائية، وجمالها طبيعي غير مصنوع أيام الجاهلية، وصارت على يد المولدين من الشعراء في العصر العباسي لغة تزاويق وهندسة صناعية بلغت ذروتها[2].

فالعلّة في فساد البديع الذي ظهر في العصور المتأخرة؛ لاترجع إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء لألوانه، والإفراط فيها، حتى صار البديع عندهم مطمحاً لايعدلون عنه، ولا يرجون سواه[3].

والباحث في النقد العربي القديم؛ يجد صعوبة في تحديد علاقة البديع الشعري؛ بمصطلحات: الطبع والصنعة والتكلّف، ونحوها، كالبديهة والارتجال، وهي صعوبة متعلّقة بغموض هذه المصطلحات، واضطرابها، وإن كان الأمر قد استقرّ نسبياً إثر معركة المذهب البديعي بعد أبي تمام، فقد يستخدم المصطلح الواحد بمفهومين مختلفين؛ إن لم يكونا متعارضين.

والقدامى عامة أقرب إلى الطبع، وكل ما لهم "فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر، ولا استعانة.. وكانوا أمّيين لايكتبون، ومطبوعين لايتكلفون"[4].

ولكن قد نجد من النقاد من يصف بعض القدامى بالتكلف والصنعة، يقول ابن قتيبة: "ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف: هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة.."[5]، ويعلّق إحسان عباس على هذا بقوله: "ولا تظنّ أنّ ابن قتيبة يسترذل شعر زهير والحطيئة، أو يراهما دون من يسميهم الشعراء المطبوعين"[6].

والمحدثون من أصحاب البديع أقرب إلى الصنعة والتكلف، ولكننا نجد كثيراً من النقاد من

(1) الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محي الـــدين عبدالحميـــد، ط5، 1987م، دار المسيرة، بيروت، ص125.
(2) الجويني، مصطفى الصاوي، البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، 1993م ص18.
(3) ينظر: حسين، عبدالقادر، فن البديع، 5.
(4)الجاحظ، البيان والتبيين، 28/3.
(5) الشعر والشعراء، 78.
(6) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 97.

يصف بعض هؤلاء الشعراء بأنهم مطبوعون، يقول الآمدي: "البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل"(1)، ويصف ابن المعتز بشار بن برد بأنه "كان مطبوعاً لايتكلّف"(2)، وأنّ أبا نواس "كان مطبوعاً لايستقصي"(3)، وهما من رواد مذهب البديع والصنعة.

يتضح مما سبق أن اطلاق هذه المصطلحات؛ يكون في كثير من الأحيان بالنظر إلى العصر الواحد، أو الطبقة الواحدة، وهذا ما يُفهم من قول ابن رشيق: "والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفاً تكلّف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة، من غير قصد ولا تعمّل.. والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أوتقابل، فتترك لفظة للفظة، او معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون.. واستظرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يُستدلّ بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب؛ يشهد بخلاف الطبع"(4).

ومعنى ذلك أنّ الصنعة غير المقصودة، أو كما تُسمى (الصنعة الخفيّة) لاتنافي الطبع، أما الصنعة المقصودة لذاتها، أو (رداءة الصنعة) (5)، فهي تقابل التكلف. وهذا ما يفهم أيضاً من قول ابن رشيق عن أبي تمام والبحتري: "وقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بُعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوّة، وأمّا البحتري؛ فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام.. مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لايظهر عليه كلفة ولا مشقّة"(6).

وقد تنبه المرزوقي إلى هذه الصنعة الخفيّة، وقرنها بالطبع، فهو يجعل عيار اللفظ؛ الطبع والرواية والاستعمال، ويجعل سبب اتجاه الشعراء إلى صنعة البديع؛ هو ولوعهم به، واستغراب الناس له، وعلى قدر نهوض الطبع عند كل منهم، يكون الحمد أو الذم(7).

---

(1) الموازنة، 11.
(2) طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط2، ص290.
(3) نفسه، 194.
(4) العمدة،1/ 129، 130.
(5) ينظر هذه التسميات عند عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 97.
(6) العمدة، 130.
(7) المرزوقي، أبوعلي أحمد، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، ط1، 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، 13/1.

فالحظ في الطبع متفاوت؛ فبعضهم يقوى لديه، فيأتي كلامه أقرب إلى طريق الأعراب، وبعضهم يحب الإغراب، وإظهار الاقتدار، فيلجأ إلى الفكر، لا إلى الطبع، فيحمله ذلك إلى الإكثار من البديع[1]، فتطغى الصنعة على الطبع إلى حدّ كبير، وهذا ما أشعر الناس بمخالفة المذهب الجديد الذي ظهر في العصر العباسي، لما ألفوا من أشعار العرب الأوائل، وجعل بعض النقاد يذهب إلى القول بأنه "ربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام"[2].

وأما من قوي لديه الطبع، فقد جاء تكلفه للبديع يسيراً، يكاد يخفيه تلبّس الطبع بالصنعة، كأبي نواس، والبحتري.

واستخلص رجاء عيد؛ من كلام المرزوقي عن المطبوع والمصنوع، أنّ كليهما روحٌ شاعريّة تملّكت صاحبها، وأنّهما يمثلان موهبة فنّيّة، يمكن أن يسمّى صاحبها المطبوع؛ إذا صبّها في قالبها اللغوي بعفويّة تلقائية، ويمكن أن يسمّى صاحبها الصانع؛ ويكون شعره مصنوعاً، إذا حلّ الجانب الواعي، والفكر اليقظ؛ ليقبل ويرفض، واتضح طغيان الذهن؛ ليتجاوز المألوف إلى البدعة والإغراب[3].

فالمعيار في قبح البديع أو حسنه؛ إنما مردّه إلى التكلف في طلب البديع، أو عدم التكلف، "فإن مجاهدة الطبع، ومغالبة القريحة، مُخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف، وشدّة التعمّل،.. لأنّ لكلّ شيء حداً، إذا تجاوزه المتجاوز سمّي مُفْرِطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه، وأعاد إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه وبهاءه"[4].

ولا يعني اهتمام المحدثين من شعراء البديع بالصنعة، أنّ الأوائل من جاهليين وإسلاميين؛ قد خلت أشعارهم منها، فقد كان الشعراء في هذه الفترات يستخدمون المحسنات اللفظية والمعنوية، التي عرفت في العصر الإسلامي، وأكثر الشعراء من استخدامها، "ولعل في ذلك ما يدل على أن الفكرة التي تعوّدنا أن نفهم بها الشعر القديم، والتي تذهب إلى أنه خال من الصنعة، فكرة غير صحيحة"[5].

فالشعر صناعة لها طرائقها التي تُلزم الشاعر التقيّد بها، كالأوزان والقوافي، والألفاظ

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 417.
(2) الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 19.
(3) ينظر: عيد، رجاء، التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1990م، ص136،135.
(4) الآمدي، الموازنة،227.
(5) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه، 17.

والمعاني، ولابدّ للشاعر من صنعة توصله إلى ذلك؛ مهما أوتي من طبع، وهذا ما جعل شوقي ضيف يذهب عند حديثه عن الصنعة؛ إلى أنها " أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة"(1)، وأن الجاهليين كانوا "يصنعون شعرهم صناعة، ويعملونه عملا"(2).

"وما سمّي بديعاً؛ لم يكن أكثر من عناصر أدبية تتحلّى بها صناعة الأدب، فهي قائمة منذ وجدت تلك الصناعة؛ أي منذ وجدت مدرسة زهير"(3).

فالصنعة كانت مذهباً عاماً بين الشعراء، و خير من مثل هذا المذهب من الأوائل، هو زهير ابن أبي سلمى، صاحب الحوليّات، وأصحابه، الذين كوّنوا معاً مدرسة كانت تعتمد على الأناة والرّويّة، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة، واتكأت في وصفها على التصوير المادّي(4)، وهذه هي أشكال البديع التي ولع بها شعراء العصر العباسي، وقد أخذت هذه الأشكال في التطور مع الزمن؛ من الصنعة إلى التصنيع، ومنه إلى التصنُّع، كما يسمّيها شوقي ضيف(5).

فالصنعة عنده هي مذهب قديم، وجد مع وجود الشعر العربي، وأما التصنيع، فهو مذهب البديع، سماه بذلك؛ لأنه رأى أن "كلمة البديع معناها: الطريف، ولا تعطي معنى الزخرف والزينة، بخلاف كلمة التصنيع، التي تدلّ بمعناها على التأنّق والتنميق"(6)، وهذا يعني أن شوقي ضيف؛ قد نظر إلى البديع نظرة المتأخرين إليه، من أنه لا يعدو كونه محسنات لفظية ومعنوية، ويؤيد ذلك قوله ــ بعد ذلك بقليل عن الجاحظ الذي عدّ الراعي النميري ــ معاصر الفرزدق ــ بأنه كثير البديع في شعره ــ : "وأكبر الظنّ أنه كان يعني بكلمة البديع؛ التشبيهات والاستعارات الطريفة"(7).

وقد سبق ابن رشيق القيرواني؛ شوقي ضيف إلى هاتين التسميتين (الصنعة، والتصنيع)، في قوله: "وسبيل الحاذق بهذه الصناعة ــ إذا غلب عليه حبّ التصنيع ــ أن يترك للطبع مجالاً يتسع

(1) نفسه، 22.
(2) نفسه، 8.
(3) إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، 1974م، دار الفكر العربي، 151.
(4) حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ط16، دار المعارف، بمصر، ص272 وما بعدها.
(5) الفن ومذاهبه، 5.
(6) الفن ومذاهبه، 176.
(7) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه،176.

فيه"[1]، وفي موضع آخر يقول: "ولابدّ لكلّ شاعر من طريقة تغلب عليه، فينقاد إليها طبعه.. كأبي نواس في الخمر، وأبي تمام في التصنيع"[2].

أما التصنّع، "فهو التطرف في التكلف، وما ينطوي في ذلك من تعمّل وتعقيد"[3]، أدّى إلى سلب ألوان البديع طرافتها، ودورها في توضيح المعاني، وتأكيدها، وهو"سمة القرن الرابع؛ وما جاء بعده من قرون".

ويقع العصر الأموي، عصر الفرزدق، ــ موضوع البحث ــ في تقسيم شوقي ضيف؛ في مرحلة الصنعة الملازمة للشعر العربي منذ نشأته، مع اختلافها من شاعر لآخر قلّة وكثرة، ونمت هذه الصنعة مع نمو الحياة العربية، فإذا "مضينا في عصر بني أمية؛ وجدنا تطوّراً واسعاً يحدث في الشعر العربي.. غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر، وما داخلها من صور تجديد، لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد في صنع نماذجه، فقد ظلّ المذهب القديم (مذهب الصنعة).. ولكنّه نما نمواً واسعاً"[4]، لا لضمان السلامة من العيب فحسب؛ بل ليخلع الشاعر على قصيدته الحسن، فتبدو في أجمل صورة، وأبدع مثال.

وقد كان الفرزدق من بين هؤلاء الصانعين، و "كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر؛ ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده"[5]، ويروى عنه قوله: "أنا أشعر تميم، عند تميم، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت"[6]، وقيل عنه: "الفرزدق ينحت من صخر"[7]، فهو إذن كما قال عنه طه حسين: "كان الفرزدق يصنع شعره، لا يستأني في صناعته"[8]

لقد صارت العقليات في العصر الأموي عقليات جديدة، مرنت على الحوار، والحيلة في الحوار، والتعقيد القائم على المزج بين العناصر القديمة والجديدة، وطرق الاستدلال الحديثة، والتأثر

---

(1) العمدة، 131/1.
(2) نفسه، 286/1.
(3) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه، 9.
(4) نفسه، 33، 35.
(5) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 207/1.
(6) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 81.
(7) ينظر مثلا: الجمحي، ابن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، 451/2.
(8) من تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، ط4، 1981م، دار العلم للملايين، بيروت، ص628.

بالمذهب الكلامي. وهذا ما ظهر بوضوح في نقائض جرير والفرزدق ــ كما يقول شوقي ضيف ــ فقد "استعانا فيها بكل ما يمكن من توليد للمعاني، وتركيب فيها؛ أما من حيث التركيب، فقد أدخلا عليها معاني جديدة،.. وأما من حيث التوليد؛ فإن المعنى الذي كان يدور في نقائضهما كانا يعرضانه في صور مختلفة"[1]؛ ليواكب تطوّر العقليّة العربية الدائم في ذلك العصر. وقد حقق ذلك لهما تفوّقاً فنيّاً، ومنزلة رفيعة، عند عامّة الناس وخاصّتهم[2].

يظهر مما سبق أن ما جاء به الشعراء الجاهليون والإسلاميون من ألوان البيان "عفواً؛ من غير تلمسٍ أو تكلّفٍ، ومن غير أن يعرفوا له اسماً؛ سوى أنه من ألوان البيان، أخذه المحدثون، وتوفروا عليه، وحلّوا به قريضهم، وأطلقوا عليه اسم (البديع)، وكلما تقدم الزمن بالمحدثين، وجاءت منهم طبقة، أربت على سابقتها في هذه الأصباغ، وتفننت في هذا البديع، وأحدثت فيه فنوناً، أو عقّدت فيه وفي أدواته"[3]، حتى اتّهم المولعون به ــ وعلى رأسهم أبو تمام ــ بالخروج عن عمود الشعر العربي، فكان مذهب البديع وما أثاره من خصومات سبباً في ظهور عدّة قضايا، منها: عمود الشعر، الذي وضعه النقاد "ليميّز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث،.. ويُعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع"[4].

البديع وعلاقته بعمود الشعر،

مثلما كانت المقابلة بين المذهب البديعي الجديد؛ في أسلوبه وصياغته، وبين مذهب القدامى في صياغة الشعر، مفجّراً لقضية الطبع والصنعة، كانت هذه المقابلة مفجّرة ــ أيضاً ــ لقضية عمود الشعر، وما ثار حولها من خصومات.

لقد أصبح الشعر البديعي ــ الذي ملأ جوانب الحياة الأدبية ــ مثار خصومات وجدل عنيف، بين من يؤيد ذلك المذهب الشعري الجديد، وبين من يرفضه رفضاً باتاً، على نحو ما حدث بين أنصار أبي تمام، الذي يمثل المذهب الجديد، مذهب البديع والصنعة، وبين أنصار البحتري، الذي يمثل مذهب الأوائل، في الالتزام بعمود الشعر. هذا المصطلح الذي يُطالعنا أول مرّة عند

(1) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه،199.

(2) ينظر: نفسه، 202 وما بعدها.

(3) موسى، أحمد إبراهيم، الصبغ البديعي واللغة العربية، 56.

(4) المرزوقي، شرح الحماسة، 10.

الآمدي[1] الذي استخدمه في كتابه الموازنة، ليميّز بين هذين المذهبين، ولأنه كان يؤثر طريقة البحتري، ويميل إليها، جعلها عمود الشعر، ونسبها إلى الأوائل ــ كما يذهب إلى ذلك إحسان عباس ــ [2]،ثم تحوّلت الكلمتان بعد ذلك إلى مصطلح نقدي محدّد، يعني: "وجوه الشعر كما استنتجها نقاد العرب؛ من القصائد الجاهلية، و عصر صدر الإسلام، والعصر الأموي"[3].

ويظهر أن هذا المصطلح كان معروفاً بين الناس قبل الآمدي، فقد سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: "هو أغوص على المعاني منّي، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[4]، ولعلّ هذا ما حمل ابن المعتز على محاولة تأصيل ما جاء في شعر المحدثين من ألوان البديع، حتى لا يبدو صنيعهم بدعاً. فذكر أن هؤلاء المحدثين؛ وإن أسرف بعضهم في البديع؛ لم يخترعوه اختراعاً، وإنما هم فيه مقتدون بمن سبقهم من الشعراء القدماء[5].

فالتفاضل بين الشعراء عند العرب يكون في الحرص على عمود الشعر، واستخدام البديع لا يخرج الشاعر عن عمود الشعر ــ عند النقاد القدامى ــ إلا إذا صدر منه عن قصد وتكلف، أما إذا جاء عفواً غير مستكره، فإنه يضمن لصاحبه التقدم والتميّز، بل يُعدّ البديع في هذه الحالة من أسس عمود الشعر.

جاء في كتاب الموازنة "وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر، وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وانفراد بحسن العبارة، وحلاوة اللفظ، وصحة المعاني"[6]، أما أبو تمام فكان يتكلف البديع؛ فيخرج به إلى المحال، "ولا تكاد تخلو له قصيدة واحدة.. يكون فيها مخطئاً أومحيلا.. أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أم مبهماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لايفهم"[7].

فالواضح من مفهوم الآمدي لعمود الشعر أنه بصورة مجملة؛ ما أثر عن العرب في أدائهم الشعري.

---

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 137، وعيد، رجاء، التراث النقدي، نصوص ودراسة، 146.
(2) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 150.
(3) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1996م، ص161.
(4) الآمدي، الموازنة، 15،
(5) ينظر: ابن المعتز، مقدمة كتاب البديع.
(6) الآمدي، الموازنة، 20.
(7) نفسه، 48.

وتتبلور قضيّة عمود الشعر في كتاب الوساطة لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني، الذي أجملها في قوله: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء؛ في الجودة و الحسن بشرف المعنى، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"(1).

وتكتمل قضية عمود الشعر على يد المرزوقي، الذي رأى أنه من الواجب "أن يتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب؛ ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، .. ويُعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع"(2)، "فكانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع، على نحو لم يُسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقلّ تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد" (3).

لقد حدد المرزوقي عمود الشعر في سبعة عناصر، جمعها قوله: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، .. والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها؛ على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية؛ حتى لا منافرة بينهما"(4).

"فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المُفلق المعظم، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان"(5).

فالمرزوقي لم يقل لنا: إن العرب يشترطون اجتماع هذه العناصر كلها، فهذا أمر عسير(6)، ولكن بقدر ما يأخذ الشاعر منها، يكون نصيبه من التقدّم والإحسان.

---

(1) الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة، 33 ،34.
(2) المرزوقي، شرح الحماسة، 10.
(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 412.
(4)المرزوقي، شرح الحماسة، 10.
(5) المرزوقي، شرح الحماسة، ص 12.
(6)عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 416.

وقضية عمود الشعر ــ كما يقول إحسان عباس ــ رحبة الأكناف، واسعة الجنبات، لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبداً، ولا يمكن أيضاً رفضها، "فالثورة عليها لا تكون إلا على أساس رفض الشعر العربي جملة"(1).

على هذا الأساس لا يمكننا أن نقول إن أصحاب البديع خرجوا عن عمود الشعر، أو إن شعرهم قد خلا من بعض أو معظم تلك الخصال، وهذا ما جعل رجاء عيد، يعدّ عمود الشعر مجرد إطار مرن يضم الشعر العربي(2)، ويرى أنّ طه حسين، كان على حق حين قال: "من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده، ولكنّهم حرصوا عليه أشدّ الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر، مهما يُقَلْ في مسلم ودعبل وأبي تمام والمتنبي، وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنّع والبديع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجدّدوا، وجدّدوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً بفصاحة اللغة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته"(3).

فأصحاب البديع في الحقيقة هم لم يخرجوا عن عمود الشعر، فهم يسيرون معه في كثير من عناصره، وهم لم يغيّروا ألفاظاً بألفاظ، أو أوزاناً بأوزان، فلماذا اتهموا من قِبل النقاد القدامى بالخروج عن هذا العمود؟

إن السبب هو في إعادتهم "تشكيل القديم بتغيير العلاقات المألوفة بين الألفاظ، إلى علاقات جديدة غير مألوفة .. استحدثوها، فباعدت بينهم وبين العلاقات التي كان يتبنّاها عمود الشعر"(4)، واستقاها من النظر في خصائص الشعر الجاهلي والأموي، في صورتها العامة، "ومن البداهة أنّ لكلّ عصر قيمه الفنّية، وإيقاعه الحضاري، ومذاهبه الأدبية والفكرية"(5)، ولكل شاعر تجربته وبيئته، والبديع نتاج حقيقي للبيئة والخيال المتطور؛ المسؤول عن تشكيل النص الشعري، "، وبناء على هذا فإن اختلاف شعراء البديع عن غيرهم من الشعراء، إنما هو اختلاف في عمق التجارب،

---

(1) نفسه، 416.

(2) ينظر: التراث النقدي، نصوص ودراسة، 152.

(3) حسين، طه، ألوان، ط6، دار المعارف بمصر، ص14، 15.

(4) رباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي،48.

(5) عيد، رجاء، التراث النقدي، 150.

ودرجة الخيال"[1] وتطوّره.

البديع وعلاقته بالخيال،

إن إيجاد علاقة بين الأشياء التي لاعلاقة بينها، وتجميع العناصر المتضاربة، وخلق الانسجام بين الأضداد المتنافرة، هو ما يُعطي الشعر معنى وقيمة[2].

وهذه الأمور تحققها ألوان البديع عن طريق الخيال الفنّي الخالق، الذي يصدر عن تجربة حيّة عميقة، فيصل الشاعر بخياله إلى تجميع العناصر مهما كانت متضاربة، أو متضادّة، ويوحدها على أساس الانسجام التام بينها[3]، بشكل يُثير دهشة المتلقي وإعجابه، بسبب "ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستظرف لذلك : كالتهدّي إلى ما يقلّ التهدّي إليه، من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له، أو معاند، وكالجمع بين متفرقين من جهة لطيفة؛ قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"[4].

وقد شهد هذا الخيال ــ الضروري في الصنعة الشعرية ــ تطوراً من العصر الجاهلي، حتى العصر العباسي، يتناسب مع تطور الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع العربي، ونمو العقلية وانفتاحها، فوصل الشعراء بخيالهم " إلى صور شعرية جديدة، ما كان يحاول أن يدنو من حرمها خيال الشاعر البدوي القديم[5].

وكان البديع بما يملك من طاقة تصويرية؛ قادراً على مدّ الشعراء بصوره الناعمة، والغوص إلى المعنى العميق، فعمق التجارب، ودرجة الخيال وتطوره، أدّت إلى اختلاف شعراء البديع عن غيرهم من الشعراء، وكان جنوح النقاد ــ تحت ضغط الذوق العام ــ إلى تفضيل الصنعة الشكلية، واتخاذهم للشعر القديم نموذجاً يُحتذى ــ فيما عرف بعمود الشعر ــ سبباً في إنكارهم على شعراء البديع، وكان حقّ هؤلاء الشعراء أن يبذل النقاد لفهم شعرهم جهداً موازياً لجهد الشاعر، ورؤيا نافذة

(1) رباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 44.
(2) ينظر: رباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، 89.
(3) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 43.
(4) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، بيروت ــ لبنان، ص90.
(5) عيد، رجاء، المذهب البديعي، 257.

كرؤياه، بأن يستثيروا خيالهم إلى أوسع مدى يستطيعوه[1].

فأهمية الخيال لا تكمن في إبداع النص الشعري فقط، وإنما في فهمه ووعيه أيضاً من قِبل الناقد أو المتلقي، الذي عليه أن يفهم العلاقات، وأدقّ الاشارات، ويعي دور تطور العقول، واختلاف الأزمان.

لكن النقاد القدامى عموماً؛ أخضعوا الشعر لملكة العقل، بعد أن قصّوا أجنحة الخيال، تحت ضغط الذوق العام، الذي كان يتقبّل الشكليّة، ويرتضي الصنعة، فارتبطت العلاقات المحتملة بين الأطراف التي تشكل الصور عندهم بالعلاقات الخارجية؛ التي يتحكم فيها العقل، أكثر من ارتباطها بالنوازع الداخلية التي تُستوحى بالخيال، فلم يهتموا كثيراً بالجانب النفسي؛ في دراستهم للشعر، وإنما أخضعوه لقوّة العقل المنطقية، بإلحاحهم على الصنعة الشكلية [2].

و"الشعر إنما يُنظر إليه من ناحية تأثيره، وقدرته على إحداث الانفعال النفساني"[3]، ويرجع ذلك إلى أن النقاد كان أكثرهم ــ في البداية ــ من اللغويين، ثم بعد ذلك كان أكثرهم من المتأثرين بالمنطق والفلسفة وعلم الكلام، وكل هؤلاء كانوا يدينون بمبدأ المحافظة على القديم، فطغت عندهم النظرة العقلية المنطقية، وقادهم ذلك إلى الانصراف عمّا في اللغة من قوّة خيالية، وجنح بهم إلى الشكل الخارجي، فنظروا في الشعر إلى ما يتصل باللفظ أكثر من المعنى، الذي لم يعنهم منه إلا ما يتصل بالجوانب الشكلية، كالفكرة الفلسفية، أو المنطقية، أو الأخلاقية، وهذا ما نراه في عناصر عمود الشعر، فالإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تماماً[4].

والشاعر إذا وضع أمام ناظره هذه العناصر؛ فستكون قيوداً تعرقل إلهامه، وتغلّ انطلاقه في مسارح الفكر والخيال. [5]

والشكل والمعنى يمكن أن يتّحدا أو ينفصلا "حسب القوّة الإنسانية الداخلية المنتجة لهما، أعني الخيال الشعري: صورة وإيقاعاً، أو العقل العلمي: منطقاً وقانوناً، فإذا كان الأول يُلملم العناصر

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ط1، 2009م، دار جرير، عمّان ــ الأردن، ص36.
(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، 36 وما بعدها.
(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 556.
(4) ينظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م، ص268، 269.
(5) ينظر: هدارة، محمد مصطفى، مشكلة السرقات في الشعر العربي، المكتب الإسلامي بيروت، دمشق، ط3، 1981م، ص214، 215.

المتشابهة والمتضاربة؛ فيوحدها على أساس من الرؤيا المسيطرة لحظة الإبداع .. فإن الثاني يُجزئها على أساس الفروق الدقيقة بينها، بل قد يسعى إلى التوسع في إيجاد هذه الفروق، وإبراز جزئياتها الأكثر دقّة" [1] .

ومما يدل على أهمية الخيال في فن الشعر؛ أن إحسان عباس يُجمل القوى العشرة التي اشترط حازم القرطاجني توافرها في الشاعر؛ ليكون شاعراً كاملاً،[2] يُجملها في قوّة واحدة، هي قوّة الخيال، فهي "تستطيع أن تحقق هذا، وما هو أكثر منه"[3]، وربما كان ما هو أكثر من هذه القوى العشرة؛ التي تستطيع قوّة الخيال تحقيقه، هو ما يصل إليه الشاعر بخياله عن طريق أشكال البديع، من استعارة، وتجنيس، ومطابقة، وغيرها، إلى توحيد الأضداد المتنافرة، بعد صهرها وإعادة تجميعها على أساس إيجاد رابطة روحية تؤلف بينها.

فالاستعارة ــ مثلاً ــ رباط داخلي يعمل عن طريق الخيال على جمع عالمين متغايرين غالباً؛ ودمجهما معاً؛ ليكوّنا عالماً ثالثاً موحّداً.

وقد يعبّر الشاعر عن طريق الطباق على نوع من الصراع الإنساني، فيصل بحالات التناقض إلى تفسير روحي، يقودها إلى التكامل والانسجام.

وقد تشكّل الكلمات المتجانسة عن طريق الخيال قاعدة إيقاعية مهمّة؛ في تصوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعمق للشعر، وبهذا لا تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها.

فبالخيال الخصب، وألوان البديع، نصل إلى إحداث التوافق في اللاتوافق، وينصهر التجانس في اللاتجانس[4]، فيزداد المعنى وضوحاً؛ لأن المعنى هو الذي قاد الشاعر إلى هذه الألوان، حتى إنه لو رام تركها إلى خلافها "لدخل في عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه، في شبيهٍ بما يُنسب إليه المتكلّف"[5]لهذه الألوان.

فالبديع إذن هو وسيلة أساسية من وسائل الخيال؛ في تشكيله للنص الشعري، يمتاز بالغرابة،

---

(1) رباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، 40.
(2) ينظر: منهاج البلغاء، ص200.
(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 567.
(4) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 50 وما بعدها.
(5) الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، 15.

والجدّة، والإثارة، وهو "لا ينحصر في مجموعة من الشعراء، وإنما يمكن أن يكون ــ بقدر مّا ــ عند كلّ شاعر ناجح"[1]؛ ولهذا الشيء أثر في تحديد سمة البديع الشعري هنا وهناك، حتى بين شعراء العصر الواحد، فاختلاف سمة البديع بين شاعر وآخر، وتطوره من عصر إلى آخر، كل ذلك مرتبط بالخيال الشعري؛ في بساطته أو تعقيده.

لهذا كان الهدف هنا هو محاولة الكشف عن دور البديع في تشكيله للنص الشعري، في العصر الأموي، الذي تطور فيه خيال الشعراء، من خلال شاعر له وزنه وخطره؛ في شعراء العربية بصفة عامة، وشعراء بني أمية بصفة خاصة، ألا وهو الفرزدق؛ همام بن غالب، الذي استعان في النهوض بشعره بكلّ ما يمكن من توليد للمعاني وتركيبها، بإدخاله للمعاني الجديدة، وعرضها في صور مختلفة، فامتاز من بين معاصريه بأبنية شامخة في الفخر، وقوّة باذخة في الشعر، وبأخذه بمذهب الصنعة، فقد جعله أبو عمرو بن العلاء من بين الإسلاميين نظير زهير بن أبي سلمى من الجاهليين[2].

والعصر الأموي ــ عصر الفرزدق ــ يمثل حلقة الوصل في سلسلة البديع، من مهده وطفولته في العصر الجاهلي، إلى ظهوره مذهباً له شعراؤه في العصر العباسي.

هذا البديع الذي لم يلتفت أكثر نقادنا إلى خطورة الدلالات النفسية والفكرية البعيدة؛ التي قد توحي بها العلاقات بين وسائله في النصوص الأدبية، فأصرّوا على وضعه في الزوايا المظلمة للشعر، أو أنه لايعدو كونه مجرد زينة تحسينية؛ ذات أثر إضافي لا جوهري، وهذا ابتعاد بالبديع عن وظيفته الحقيقية.

فالألوان البديعية ــ والتي نجد في القرآن الكريم كثيراً من صنوفها ــ لا تكون فضولاً من القول، ولا تأتي لمجرد الزينة، وإنما يستدعيها المعنى دون غيرها؛ لتكسبه جلاء وبياناً، وتعطي الكلام فضلاً وتأثيراً.

ولأنّ " فحص مكونات النص الشعري التراثي كاملا؛ وليس طروحات النقد حوله، هو الكفيل بإرشادنا إلى مواطن الكنوز الثمينة المدّخرة في باطنه"[3]؛ سيكون التعرّف على بلاغة البديع في

(1) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 66.
(2) ينظر: الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 66/1.
(3) الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، 47.

شعر الفرزدق من خلال نصوصه الشعرية، دون عزلها عن مُنْشِئِها، أو عن زمانها ومكانها الذي قيلت فيه. بقراءتها قراءة جيّدة، تُجدّد زوايا رؤانا إلى تراثنا العربي القديم؛ الغني بالعطاءات؛ لنصل إلى أنّ البديع هو أسلوب جديد طريف في تركيب الشعر عامة؛ لا في وسائل معينة منه، ونصل إلى إمكانية إدراك فلسفة البديع بشكل آخر يختلف عن إدراك النقد القديم له. "فالشعر ــ كما قيل ــ يظلّ إلى الأبد يعرض نفسه على كل جيل"(1).

أما إذا احتفظنا بالطريقة المألوفة؛ التي نقرأ بها الشعر العربي القديم، "فإن الأمر سيؤول بنا حتماً إلى المساهمة من حيث لا ندري في إماتة الإبداعات العربية القديمة، التي تستحق الاهتمام والتقدير"(2). ولولا قابلية النصوص الشعرية العربية القديمة لأن تقرأ في كل عصر؛ لما أمكنها أن تعرف هذا البقاء المتجدد، وأن تحافظ في نماذجها البارزة على الحضور الكامل في ثقافتنا الحالية.

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، 23.

(2) لحميداني، حميد، منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم، مجلة جذور، مجلد 11، ديسمبر 2002م، ص232.

الفصل الأول

بديع الصورة

في شعر الفرزدق

التشبيه ــ الاستعارة ــ الكناية

الفصل الأول

بديع الصورة في شعر الفرزدق

(التشبيه، الاستعارة، الكناية)

تكرر في كتب القدامى من نقادٍ وبلاغيين وضع الطريف من أشكال الصورة هذه تحت مسمى البديع، الذي كان يعني في بدايات ظهوره؛ وسائل التصوير والأداء الفني الجديد.[(1)]

فابن المعتز يجعل الاستعارة أول أبواب البديع في كتابه، وعدّ التشبيه والكناية من محاسن الكلام والشعر. [(2)] والاستعارة هي أول ما ذكره الباقلاني في الفصل الذي خصصه لذكر البديع،[(3)] ويذكر أن التشبيه الحسن من البديع، يقول: "ومما يعدونه البديع، التشبيه الحسن"[(4)]، وأطلق عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، اسم البديع على هذه الأشكال، كقوله: "أما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع.."، [(5)] وكقوله: "ومن بديع الاستعارة ونادرها.." [(6)].

ويعلق شوقي ضيف على وصف الجاحظ؛ للراعي النميري بأنه كثير البديع في شعره بقوله: "وأكبر الظن أنه كان يعني بكلمة البديع، التشبيهات والاستعارات الطريفة"[(7)].

وهذه الصور البديعية قديمة في الشعر قدم الصناعة الشعرية نفسها، كانت تتطور مع تطور الحياة والعقول، حتى صارت عند من عرفوا بشعراء البديع غاية وهدفاً؛ تصاغ عن وعي وعمد. وهذا التطور في الصور لايعني بالضرورة استخدام الشاعر لكلمات جديدة، لكنه "إحداث روابط جديدة، وخلقُ معان فريدة لتلك الكلمات التي يختارها، بعد أن يمزج بينها على نحو خاص؛ يرتضيه شكلا لنصه"[(8)].

---

(1) ينظر: عيد، رجاء، فلسفة البلاغة،بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الثانية. ص442..
(2) ينظر: كتاب اليديع، ص2، 64، 68.
(3) ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، 1951م، ص100.
(4) نفسه، ص105.
(5) أسرار البلاغة، ص19.
(6) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1992م، الناشر: دار المدني بجدّة. ص75.
(7) الفن ومذاهبه، ص176.
(8) الرباعي، عبدالقادر أحمد، جماليات المعنى الشعري، ص18.

ومن الطبيعي أن يشمل هذا التطور في بديع الصورة بأشكالها المختلفة؛ العصر الأموي، عصر الفرزدق؛ إذ أحس شعراؤه إحساساً عميقاً واضحاً أنهم امتداد لقديم، ونهوض بجديد، كما يقول شوقي ضيف. (1)

لقد ثقف الشاعر الأموي أشياء لم يكن يثقفها الشاعر الجاهلي، وخضع في تفكيره لأشياء لم يكن يخضع لها الشعراء من قبله، فأنتج صوراً فنّية أكثر عمقاً وطرافة؛ لأن مثل هذا يتطلّب تطوّراً موازيا في الأشكال البلاغية، والوسائل الفنية، التي كانت في الشعر الجاهلي.(2)

ولأن البديع بمفهومه الواسع في القديم؛ وقبل التقسيم الثلاثي للبلاغة، كان يعني الطريف والنادر، فسأقتصر في هذا الفصل على ذكر أمثلة من طريف تشبيهات الفرزدق واستعاراته وكناياته، ــ التي كانت من أهم ما استعان به الفرزدق على تشكيل صوره البديعية ــ دون الوقوف على الأشكال الميتة، أو غير المفيدة من هذه الأنواع؛ لكثرتها في شعره، وفي اللغة بشكل عام، فلا شكّ في "أنّ كثيرا جدّاً من الألفاظ التي تعبر عن دلالات مجردة ؛ قد انحدرت إلينا من دلالات محسوسة... بل قد يتم [النقل] بين المحسوسات بعضها مع بعض لصلة بين الدلالتين في المكانية أو الزمانية أو اشتراك في جزء كبير من الدلالة"(3).

فهذا النوع من التشبيهات والاستعارات الميتة؛ لا تنطبق عليها معايير الطرافة والجدّة، ولا تستحق اسم البديع، لأنها لا تمتلك القيمة الفنيّة، فقد امتلأت بها اللغة، وازدحم بها الحديث العادي، وتكاد تختفي في ثنايا الكلام؛ دون أن يكون لها أي تأثير، أو فاعلية خاصة، وكما يقول دومارسيز: "ربما لاتوجد كلمة واحدة لا تأخذ معنى مجازيّاً بطريقة مّا، أي معنى بعيداً عن معناها البدائي"(4).

ويرى فرانسوا مورو أنّ اللغة الشعبية تعج بالاستعارات؛ أو بالتماثلات ذات القيمة الاستعارية الواضحة،(5) "وكان كنتيليان يلاحظ أن الاستعارة طبيعيّة عندنا؛ إلى درجة أنّ الجهلة

---

(1) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص10.
(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، 1999م، ص14.
(3) أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م، الطبعة الرابعة، ص164، 165.
(4) مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق 1995م، ص90.
(5) ينظر: نفسه، ص90.

يستخدمونها باعتياد دون أن ينتبهوا إليها".[1]

وعلى العكس من ذلك الصور الحيّة؛ التي تمثّل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة، وهي تظل كذلك مادامت تستمد حياتها من السياق، وما دامت تقدّم موضوعها ــ دوماً ــ من خلال منظور متجدد، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد[2] نابع من ذات الشاعر؛ لينطبع في وجدان سامعه وفكره، فمزيّة هذه الأساليب تكمن في تقريرها في نفس السامع؛ كما تقررت في نفس مبدعها، وأن تكون قائمة على الابتكار والجدّة والغرابة والطرافة، فتفاجئنا بالمعاني والدلالات التي لاعهد لنا بها، وتثير فينا الدهشة والاستغراب. يقول محمد غنيمي هلال: "على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الاحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لايصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء؛ من مرئيات أو مسموعات أو غيرها؛ دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصور أكثر ارتباطاً بذلك الشعور، كانت أقوى صدقاً، وأعلى فنّاً".[3]

وكان الفرزدق مبدعاً في رسم صوره، تُسعفه في ذلك موهبة فذّة في تذوق اللفظة المعبّرة، واندفاعٌ عاطفي يتدفق، وإن كانت هذه الصور لاتختلف في مادتها عن صور الجاهليين؛ بسبب كثرة روايته لأشعارهم، كما يظهر ذلك في شعره، كقوله: [4]

ألمّا على أطلال سُعدى نُسلّــم   دوارسَ لمّا استنطقت لم تكلـــم
وقُوفاً بها صحبـــي عليَّ وإنمـــا   عرفت رُسُوم الدار بعد التّوهّم
يقولون لا تهلك أسىً ولقد بدت   لهم عبراتُ المستـــهام المتيّـــم

وقد عبّر عن ذلك صراحة في مثل أبياته التي منها قوله:[5]

وهب القصائدَ لي النوابغُ إذْ مضَوا   وأبويزيد وذوالقروح وجرول
والفحـــلُ علقمـــةُ الذي كانت له   حللُ الملوك كلامُهُ لا يُنْـحَلُ

(1) ينظر: نفسه، ص90، 91.
(2) ينظر: عصفور،جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب العربي، دار الكتاب اللبنـاني، الطبعة الأولى، 2003م، ص243.
(3) النقد الأدبي الحديث، ص444.
(4) الديوان، 754/2، 755.
(5) نفسه، 720/2.

لكنه مع تأثره بأشعار من سبقه؛ نراه يضفي على صوره من لونه وطابعه الخاص؛ ما يجعل تلك الصور تظهر في سياقها بحلّة جديدة، تثير الدهشة والغرابة، فالسياق كما يقول ستيفان أولمان: "يكفي وحده لينفخ قوّة جديدة في صورة ذابلة".(1)

فقد عُرف ــ مثلا ــ عن الشعراء الجاهليين تشبيه الكريم بالبحر؛ أو بالغيث، والشجاع بالأسد، وتشبيه المرأة بالظبي، وتشبيه وجهها بالقمروالشمس، وغير ذلك، ونرى الفرزدق كثيراً ما يتناول مثل هذه التشبيهات بطريقة جديدة؛ يُضفي عليها من روحه وخياله ما ينفض عنها رتابة الإلف، ويبعثها جديدة حيّة، "وذلك باب من أبواب الإبداع، تُذكر به الموهبة، ويُحسب لها ... لأنّ المقدرة التي تتناول الأشياء المبتذلة الناضبة وتفرغ عليها ما يعيدها بديعة رقراقة، مقدرة ربما كانت أمكن من هذه التي تجوس خلال المجهول؛ لتكشف فيه حُجُباً وتبرز فيه أنماطاً من العلاقات المبدعة الخلوب".(2)فمن ذلك قوله(3):

أنا ابنُ الذي رَدَّ المنـــــــــــيَّة فضلُـــــــــــهُ   وما حسَبٌ دافَعْتُ عـــــــنه بمُعْـــــوَرِ

أبي أحمدُ(4) الغيثين صعصعة الذي   متى تخلِفُ الجوزاءُ والنّجمُ يُمْطِرِ

أجـــــارَ بنـــاتَ الوائدِينَ ومِــنْ يُجِـــــــــرْ   على الفَقْــــــرِ يَعْلَــــمْ أنَّهُ غيرُ مُخْــفَرِ

يقول عبدالقاهر الجرجاني: "أفلا تراه كيف ادّعى لأبيه الغيث ادّعاء من سلم له ذلك، ومن لا يخطر بباله أنّه مجاز فيه، ومتناول له من طريق التشبيه"،(5) فهو يرتفع بالمعنى درجة فوق التشبيه، وكأنّ هدفه ليس بيان أنّ أباه يشبه الغيث في وفرة العطاء، وإنما الغرض أن يُفضّل أباه على الغيث. (6)

(1) اللغة والأدب، ص45، نقلا عن الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص94.
(2) أبوموسى، محمد، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، منشورات جامعة قاريونس، الطبعة الأولى 1978م، ص185.

(3) الديوان، 477/2.
(4) في الديوان "أبي أحد الغيثين.."
(5) أسرار البلاغة، ص235.
(6) أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص80.

وإذا نظرنا إلى قوله: (1)

دعتني إليها الشمسُ تحت خِمارها وجَعْدٌ تثنّى في الكثيب غدائره

كأنّ نـــــواراً ترتعي رملَ عالــــج إلى رَبْربٍ تحنــو إليه جــــآذرُه

نراه لم يزد على أن شبّه وجه محبوبته بالشمس، وكنّى عن طول شعرها، ويشبهها بالنوار؛ وهي بقرة الوحش النّفور، وكلّها صور معهودة، لكنّه شكّلها بخياله تشكيلا جديدا؛ لتظهر بحلّة جديدة، بجعله الشمس والجعدَ أشخاصاً يدعونه. فليس ضروريّاً ــ كما يقول فرانسوا مورو ــ أن تكون الصورة جديدة، إذ يكفي كما يقول ستيفان أولمان: "أن تمتلك الصورة طراوةً مّا".(2)

فالشعر "لايمكن أن يكون تقليداً لنموذج آخر مهما كان سامياً، إنه خلقٌ جديدٌ أنتجته عبقريّة صاحبه، التي منحت لنفسها حرّيّة التنقّل بين النماذج العليا؛ تدرسها وتهضمها، وبالتالي تتمثّلها، فتصبح ملك يمينها، لا ينازعها فيها أحدٌ متقدّم عليها؛ أو متأخر عنها"،(3) فتشبيه الإنسان الجميل بالهلال؛ قد يكون مبتذلاً، لكنّ الفرزدق بموهبته يضعه في سياقٍ كأنّه لايتطلّبُ غيره، وذلك في قوله يهجو بني مِنقر؛ ويُعرِّض بالمرأة المنقريّة، يقول: (4)

رأتْ مِنْقراً سُوداً قِصاراً وأبصرتْ فتىً دارمِياً كالهلال يَرُوقُها

والفرزدق بموهبته الفذّة، وخياله الواسع، استطاع في صوره أن يجمع بين المتناقضات، وأن يُحدثَ انسجاماً بين المتنافرات، محدثاً بينها تماثلاً شكلياً؛ هو في حقيقته انعكاسٌ لتماثُلٍ يتمُّ داخل نفس الشاعر، يُهيِّئه بانفعاله وحدسه، وهذا ما ستكشفه الأمثلة عن بديع تشبيهاته واستعاراته وكناياته، لقد استخدم من بديع المماثلة ما يستدعيه المعنى أو الفكرة؛ استدعاء طبيعياً لاتكلّف فيه، فلا يبدو في شعره أي أثر لتعمّد البديع؛ لذا جاءت صوره نتاجاً حقيقياً للبيئة والخيال.

أوّلاً: بديع التشبيه.

التشبيه هو أصل الخيال الشعري، وعماد التصوير البياني، وهو ركن مهمٌّ من أركان البلاغة، حظِي بعناية البلاغيين والنّقاد قديماً وحديثاً، وكان شأنه عظيماً عند الشعراء قبلهم، بل وعند

(1) الديوان، 397/1، والربرب: القطيع من بقر الوحش، أو من الظباء، لسان العرب، مادة (ربب).
(2) مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ص94.
(3) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص102.
(4) الديوان، 573/2.

عامّة العرب، يقول المبرد: "والتشبيه جارٍ كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائلٌ إنّه أكثر كلامهم لم يبعُد"[1] ومما يدلُّ على عناية النّقاد القدامى به أنّ قدامة بن جعفر؛ قد جعله من أغراض الشعر [2]، وجعله ابن المعتز من محاسن الكلام؛ التي لايُستغنى عنها،[3] ومثّل له بأمثلة كثيرة من أشعار القدامى والمحدثين؛ منها قول الفرزدق: [4]

بني دارمٍ ما تأمرون بشاعرٍ برَوْدِ الثّنايا ما يزالُ مُعَقَّرَا

إذا هو استلقى رأيتَ سلاحه كمقطَع عنقِ النَّابِ أسْودَ أحمرا

والتشبيه مقدّمٌ عند ابن المعتز على الاستعارة التي عدّها من البديع النادر، والدليل على ذلك أنّه اتّخذ التشبيه مذهباً يكاد يكون فيه منفرداً[5]، وبسط عبدالقاهر الجرجاني فيه القولَ، وبيّن أهمّيّة البديع النادرِ منه، كقوله: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات؛ وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت النّفوسُ إليه أعجب، وكانت النفوس له أطرب... وذلك أنّ موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الإرتياح... أنّك ترى بها بين الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خِلْقة الإنسان، وخلال الروض... وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين؛ حتى يختصر بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب... ويُريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عيْن الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماءِ والنّار مجتمعتين"[6].

لقد كان التشبيه الوسيلة الصورية المفضّلة عند جميع النّقاد تقريباً، وهو عمود الصورة في النظرية الشعريّة القديمة[7] تناوله بالتعريف والتقسيم والشرح اللغويون والنّقاد، وغيرهم كالفلاسفة وعلماء الإعجاز، حتى شكّلت كثرة الدراسات فيه صعوبة في تناوله؛ كما يقول محمد أبوموسى. [8]

---

(1) المبرد، أبوالعباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، 68/3.
(2) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان. ص91.
(3) كتاب البديع، ص68 وما بعدها.
(4) الديوان، 234/1.
(5) ينظر: الرباعي، عبدالقادرأحمد، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص41، 50.
(6) أسرار البلاغة، ص98، 99،
(7) ينظر: الرباعي، عبدالقادرأحمد، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص41، 51.
(8) التصوير البياني، ص17.

وتلتقي تعريفات القدماء للتشبيه حول حقيقة واحدة، وهي أنّه إشراك أمرٍ لأمر في معنى، وأنّ الوضوح كان هو الغاية المُثلى له،[1] لتبقى عناصر الواقع الخارجي واضحة متمايزة؛ تماشياً مع الذوق العام لذلك العصر الذي أخضع الشعر لملكة العقل، فارتبطت العلاقات المحتملة بين الأطراف التي تُشكّل الصورة بالعلاقات الخارجيّة التي يتحكّم فيها العقل أكثرمن ارتباطها بالنوازع الداخليّة التي تستوحى بالخيال. [2]

وبذلك ظلّ التشبيه يدور داخل الجدل الممنطق، وداخل إطار التحديد، كما يقول رجاء عيد،[3] حتى بدأت محاولات تجاوز هذا الحدّ؛ بالرفع من شأن الخيال وقدرته على صنع الصورة التشبيهية، منذ عصر عبدالقاهر الجرجاني، الذي عظم من شأن الخيال وقدرته، كقوله: "الصنعة إنما يمدّ باعها، وينشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث يُعتمد الاتساع والتخيّل"[4] ولكنه في كثير من الأحيان كان يرتدّ إلى نظرة عصره المنطقيّة؛ دون الالتفات إلى شيء من الأبعاد النفسيّة للتشبيه. [5]

أمّا في العصر الحديث فقد صار التشبيه في مفهومه الجمالي تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفنّي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، والربط بينهما، لنقل الحالة الشعورية التي امتلكت ذات الشاعر؛ إلى المتلقي، سواء أكان بين الطرفين علاقةٌ فعليّة، أم جمعها تماثل في شعور المبدع، "فالتشبيه ـــ بناءً على هذا ـــ صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامنٌ في النفس والشعور"[6]. ومن أمثلة ذلك قول الفرزدق: [7]

ووفراء لم تُخْرَزْ بِسَيْرٍ وكِيعَة   غدوْتُ بها طَياً يديْ في رِشائها
ذَعَــرْتُ بهـــا سِرْباً نقياً كأنّـــــه   نجومُ الثريّا أسْفرت من عمائـــــها

(1) ينظر: قاسم، عدنان، التصوير الشعري، التجربة الشعورية، وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، 1980م، ص38.
(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادرأحمد، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص39.
(3) فلسفة البلاغة، ص301.
(4) أسرار البلاغة، ص203.
(5) ينظر: عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، ص180 وما بعدها.
(6) ينظر: الرباعي، عبدالقادر أحمد، الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام، ص203.
(7) الديوان، 4/1، وفراء: هنا فرس ضخمة، تخرز: تخاط بالخرز، الوكيعة: الشديدة الصلبة، رشاؤها: لجامهــا، وهــذه الأوصــاف يتعيّن أن تكون للمزادة أي القربة، لا للفرس، ذعرت: بعثت فيها الذعر، السرب: القطيع، العماء: السحاب الكثيف أو المرتفع.

فليس هناك علاقة بين القطيع من الظباء، ونجوم الثريّا، سوى التماثل الذي لهما في نفسيّة الشاعر الذي تشكّل بانفعاله، ومن هنا تزداد مثل هذه التشبيهات بديعاً؛ لأنه "كلما تباعدت الأشياء التي تكوِّن الصورة؛ أو تنافرت، زاد لدينا التحفز، فالكتّاب الجيدون ــ كما يقول كومبرس ــ هم الذين يجلبون في الغالب الصور المدهشة من خارج المادة الشعرية المألوفة" [1].

والتشبيه ليس "إلا دعوة المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء، وتوجّهٌ إليه ليحتضن في تعاطفٍ مختلف الإيحاءات التي تظلّ تحوم على آفاق الصورة التشبيهيّة؛ ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلّقة، والتي سيظلّ بعضها يرفّ بأجنحته حواليه؛ ولا يستطيع أن يقبض عليها"[2].

والشاعر إذ ينتقل في صوره بين أشكال التشبيه، وأنواع الاستعارة، وغير ذلك من أنماط الصور، إنما يُراعِي في ذلك ما يراه الأنسب لحالته الانفعاليّة، وتجربته الشعريّة، فقد يكون التعبير بالحقيقة في بعض الأحوال أبلغ من نادر الاستعارات، "إن الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر، هي التي تضطر إلى التشبيه أو الاستعارة"[3].

وفي الواقع لا يمكننا ــ كما يقول فرانسوا مورو ــ القول "إن التشبيه بذاته أقلّ إرضاءً؛ أو أقلّ جمالاً من الاستعارة، ولا يمكننا أن نقول العكس"[4] ولو كانت هناك مزيّةٌ لأحد هذه المكونات على الأخرى غير السياق الذي تَرد فيه؛ لاقتصر عليها القرآن الكريم في تشكيل صوره.

ويتأكّد هذا الأمر كذلك في نصوص الأوائل الذين يُحتجّ بكلامهم، فقد نزل القرآن الكريم بلغتهم ، يقول ابن طباطبا العلوي: "فإذا اتّفق لك في أشعار العرب التي يُحتجُّ بها تشبيهٌ لاتتلقّاه بالقبول، أو حكايةٌ تستغربها، فابحث عنه ونقرْ عن معناه، فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئةً؛ إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أدقُّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربّما خفي عليك مذهبهم في سننٍ يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تَفَهُّم مُثُلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه؛ لطُفَ موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[5].

إن كلام ابن طباطبا هذا مهمٌّ وخطيرٌ، إنّه يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ جميع تشبيهات الفرزدق

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص94، 95.
(2) عيد، رجاء، فلسفة البلاغة، ص254.
(3) عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، ص191.
(4) الصورة الأدبية، ص33.
(5) عيار الشعر، ص11.

ــ موضوع الدراسة ــ هي تشبيهات لطيفة بديعة، وما نراه مبتذلاً منها، أو اعتراه نوعٌ من الغموض، إنما هو للأسباب التي ذكرها ابن طباطبا، أو أنّ بعضها قد اعتراها التصحيف والتغييرفي العصور المتلاحقة.

إنّ تتبّع الصور التشبيهيّة في ديوان الفرزدق؛ يُظهر شدّة اهتمامه بهذا اللون، وتوظيفه الناجح له، فقد استطاع من خلال تشبيهاته أن يكشف عن أفكاره؛ وعوطفه وانفعالاته، بوضعها في سياقها المناسب، فيجعلنا نُعايشه الحدث وهو يرسمه لنا، حتى كأنّه يتراءى أمام أعيننا.

يقول في هجاء جرير(1):

وإنّك إذ تهجو تميماً وترتشي　　تبابينَ قيسٍ أو سُحوق العمائم

كمهريقِ ماءٍ بالفلاةِ وغــــرّهُ　　سرابٌ أثارتــهُ رياحُ السمائـــــم

أراد إنّك حين تجفو تميماً، وتختار قيساً، وتُؤثرها، تكون خاسراً، ومضيّعاً لخيرٍ ينفعك في وقت الحاجة، وقد صوّر هذا المعنى في قوله: " كمهريق ماء بالفلاة.." ولو قال: كمهريق ماء وغرّه.. لأدّى المغزى العام، ولكنه لمّا ذكر الفلاة، أفاد شدّة حاجته إلى الماء، حيث لايجد له بديلا في حرّ الصحراء، ثمّ أكّد هذا المعنى؛ وزاده عمقاً بقوله: "وغرّه سراب أثارته رياح السمائم"، وهي رياح حارّة جداً، فهذا تحليل للفكرة، وتجلية لأبعادها، وإشارة صحيحة لصدق الإحساس بها، فتميم هي الماء الذي يروي ضمأه، وقيسٌ هي ذلك السراب الخادع. (2)

إنّ التشبيه كما يراه عباس العقاد هو"أن تطبعَ في وَجدان سامعك وفكره؛ صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابْتُدِعَ التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس".(3)

بهذا البناء الفني الزاخر بالعطاء النفسي والإنساني؛ تكتسب الصور التشبيهيّة بلاغتها، وليس بأشكال التقسيم التي سلكها البلاغيون، و "لم يربطوا ذلك بالنفس؛ أوبالتجربة الإنسانية"(4) فبلاغة الصور التشبيهية لاتعود ــ مثلا ــ إلى ذكر الأداة أو حذفها، أوغير ذلك من أشكال التقسيمات، " وإنما

---

(1) الديوان، 856/2، والتبابين: مفردها التبان؛ وهو سروال البحّار الصغير، السُحوق: البالية.
(2) ينظر: أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص166، 167.
(3) كتاب الديوان في الأدب والنقد، تأليف: عباس العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1997م، ص21.
(4) الرباعي، عبدالقادر أحمد، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص43.

تعود بدرجة كبيرة إلى طبيعة موقعها في التركيب الشعري..، وفنّيّة استعمالها بشكل يجعل ذلك التركيب قادراً على البوح بما يُمكّنه الشاعر من قيمٍ نفسيّة، وأبعادٍ جماليّة، يمكن إبرازها بواسطة مقارنتها وتمثيلها بأشياء وظواهر خارج الذات الشاعرة"[1]، فلكل صورة شعريّة وضعها الخاص.

وقد نجح الفرزدق في شحن صوره بقدر كبير من انفعالاته النفسيّة، فالتقت في تشبيهاته العناصر المتآلفة والمتنافرة، معبّراً فيها من خلال سياقها عن فخره أو شوقه أوخوفه، أوغير ذلك، فهو ــ مثلا ــ يُكثر في صوره التشبيهية من ذكر الشيب، مظهراً أسفه على أيام الشباب تارة، ومحاولا التعايش مع هذا الواقع تارة أخرى، يقول: [2]

وليس شبابٌ بعد شيْبٍ براجع   يد الّدهر حتى يُرْجِعَ الدَّرَّ حالِبُهُ

فاستحالة رجوع الشباب، هي كاستحالة رجوع الحليب إلى الضرع، لقد استطاع في هذا التشبيه البديع؛ أن يجمع بين شيئين متباعدين، فكان الانفعال المتولّدُ عن اجتماعهما كبيراً ومؤثّراً. ويقول في موضع آخر: [3]

فلم أرَ كالشباب متاع دنيا   ولم أرَ مثل كِسوتِهِ ثيابا

ويحاول في صورة أخرى أن يتعايش مع هذا الرفيق الثقيل، يقول: [4]

وفي الشيب لذّاتٌ وقُرَّةُ أعْيُنٍ   ومن قبلهِ عيْشٌ تعلّل جادبُه

وانظر إلى هذا التشبيه البديع للشيب في قوله: [5]

إذا كان رأسُ المرءِ أشيب هكذا   ولم يَنْهَ عن جهلٍ فليس له عُذْرُ

فهذا الأسلوب في التشبيه أراه نادراً غير مألوف، إنّه يشير إلى شَعْر رأسه الأشيب جاعلا منه وسيلةً لترسيخ فكرته، ولا يخفى ما في هذه الصورة من انفعال نفسي؛ يوحي بالأسف على أيام الشباب، وتردّدٍ بين ما تعوّد عليه وتتطلّع له نفسه، وبين ما يفرضه عليه واقعه؛ بعد أن شاب رأسه.

لقد صار الشباب وما فيه من غيٍّ عنده أشبه بالضلال والضباب والليل المظلم، وصار

(1) قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، ص58، 59.
(2) الديوان،52/1.
(3) نفسه، 89/1.
(4) الديوان، 52/1.
(5) نفسه، 315/1.

الشيب كأنه أشبه بالهداية والنور وسطوع النهار. ويتجلّى ذلك في قوله المشهور على لسان امرأته: (1)

وتقولُ كيف يَميلُ مثلُكَ للصِّـــــبَا   وعليكَ من سِمَةِ الحليمِ عِذَارُ

والشيبُ ينهضُ في السوادِ كأنّه   ليلٌ يصيح بجانبيه نهـــــــــــارُ

فهو يُشبّه الشيب الذي ينهض في الشباب؛ ويظهرُ فيه غالباً عليه؛ بليلٍ يُحيطُ بجوانبه نهارٌ؛ يصيحُ به كما يصيحُ الغالب بالمغلوب، ومما زاد من بديع هذا التشبيه تشخيص الفرزدق للشيب، إذ جعله ينهض نهوض الإنسان في تحفّزه لعملٍ ما، وكذلك تشخيصه للنهار والليل، بإضافة الصوت إلى النهار، والاستماع إلى الليل، إنها صورة إنسانية متكاملة؛ اجتمع إليها أقطاب ثلاثة؛ يتبادلون الحركة والضجيج، فكأنهم في مجمع إنساني، كل مشغول بغيره إزاء حدث عظيم وخطير يتصارع فيه أقطاب على مسمع من آخرين.

ولأنّ الفرزدق كان كثير السفر والترحال، فقد كثرت في شعره الصور التشبيهية التي كان يصف فيها حاله وحال ناقته، وما يلاقيهما من مخاطر وأهوال؛ في صحراء مترامية الأطراف، يقول: (2)

وحَرْفٍ كجفْنِ السيفِ أدرك نَقْيُهَا   وراء الذي يُخْشى وَجيفُ التَّنَائفِ

لقد صحَّ في نفسية الشاعر أن يماثل بين ناقته التي أصبحت هزيلة، وبين غمد السيف، بعد أن شارفت على الذي يُخشى، وهو الموت؛ ليُظهر لنا شدّة ما لاقى هو في هذه الرحلة، "فكلُّ منظرٍ فنّيّ حالة نفسيّة" كما يقول كروتشيه. (3) والفرزدق لا يغفل عن وصف أدقّ التفاصيل في رحلته، فالحصي يتطاير من إسراع الركائب، كأنما ترمي بها أكفّ الحواذف، أو كأنه دراهم بين يدي صرّاف، أو كأنه حمام مُطيّرٌ، فمن ذلك قوله: (4)

يَظلُّ الحصى من وَقْعِهِنَّ كأنما   تَرامَى به أيدي الأكُفِّ الحواذِفِ

(1) نفسه، 467/2.
(2) نفسه، 543/2، الحرف: الناقة السريعة، جفن السيف: غمده، النقي: مخ العظام، الوجيف: ضرب من سير الإبل، التنائف: مفردها تنوفة، وهي الأرض القفر لا ماء فيها ولا بشر.
(3) كروتشيه، بيدتو، المجمل في فلسفة الفن، ص49.
(4) الديوان، 540/2.

وقوله: (1)

تَنفِي يداها الحصى في كلِّ هاجِرَةٍ   نَفْيَ الدَّراهم تَنقادُ الصياريف

وقولُه: (2)

كأنّ المطايا إذْ عدلْنا صدورها   بعثْنَا بأيدِها الحمامَ المُطَيَّرا

وهو لا ينسى في تِرْحاله ذكر محبوبته، التي يأتيه خيالها في كل مكان ينزل به، فيُنَزِّلُ هذا الخيالَ في تشبيهه منزلة القادم بشخصه، حتى إنَّه ملأ المكان برائحة عطره، معبّراً بذلك عن عظيم شوقه، وبديع تصويره، حين جعل للطّيْف رائحةً، يقول: (3)

طَرَقَتْ نوارُ مُعَرّسَيْ دوّيَّةٍ   نزلا بحيث تُقِيلُ عُفْرُ الأبَّدِ

....

وكأنما نزلتْ بنا عطّــارةٌ   برياض مُلْتَفٍّ حدائقُهُ نَدِي

وقد يمرّ في أسفاره على الديار الخالية؛ فيشبهها بالتشبيه النادر البعيد، محدثاً التماثل في اللاتماثل، كقوله: (4)

وربْعٍ كجثمان الحمامةِ أدْرَجَتْ   عليه الصَّبَا حتى تَنَكَّرَ دَاثِرُه

فقد شبه ما بالربْع الخالي من آثار الرماد، وأمكنة الدوابّ بالحمامة الميتة التي طار ريشها حولها، وفي موضع آخر يشبه الأثافي والرماد بالبَوِّ(5) الذي اجتمعت حوله النياق لتَرْأمه، وتلهو به عن أولادها، فيقول: (6)

فتَرى الأثافِيَ والرمادَ كأنّه   بَوٌّ عليه روائمٌ أظآرُ

وكأنه يعني بالروائم نفسَه وأمثاله، ممن يجتمعون حول هذه الآثار؛ لاستعادة الذكريات، كما

(1) نفسه، 570/2.
(2) نفسه،433/2.
(3) نفسه، 162/1، طرقت: زارت ليلا، معرّسيْ: مكان نزوله ومكان نزول جمله، الدويّة: المكان القفر الذي تدوّي فيـــه الأصــداء، العفر: الظباء، الأبّد: مفردها آبدة؛ المتوحشة.
(4) نفسه، 255/1.
(5) البَوُّ: جلدُ حُوارٍ يُحْشَى تِبْناً أو ثُماماً، أو غير ذلك؛ لتعطف عليه الناقة إذا مات ولدها، يُنظر لسان العرب، مادة (بوا).
(6) الديوان، 465/2، الأثافي: حجارة الموقد، الروائم: النوق التي تعطف على أولادها، أظآر: مرضعات.

يُعيد البَوُّ إلى الناقة الشعور بالأمومة التي فقدتها.

لقد استطاع الفرزدق بذكائه، وتنوّع ثقافته، أنْ ينهل من منابع متعددةٍ لشحن صوره التشبيهيّة، وكانت منابع هذه الصور ترتدُّ في معظمها إلى الطبيعة البيئيّة حيّها وجامدها، ثم الموروث الثقافي للشاعر، ولا ننسى الأثر الدينيّ؛ خاصة أثر القرآن الكريم؛ الذي فتح آفاقاً جديدةً أمام شعراء هذا العصر، فعكفوا على استدعاء شخصياته، وتوظيف قصصه في صورهم الفنيّة.

ونجد في تشبيهات الفرزدق المستمدّة من الطبيعة؛ تنوّعاً شمل حيِّها وجامدها، وشمل طبيعة البدو والصحراء، وطبيعة أهل الحضر، ويرجع ذلك إلى كثرة أسفاره وتنقلاته، فبينما نراه يستمد صوره من البيئة الصحراوية في مثل قوله: (1)

إنِّي وسعْداً كالحُوارِ وأمِّهِ   إذا وَطِئتْهُ لم يَضِرْهُ اعتمادُها

أو قولِه: (2)

وبيضٍ تَرَقَّى مِنْ بناتِ مُجاشِعٍ   بهنَّ إلى المجدِ التَّلِــــيدِ مَفَاخِــــرُه
بناتِ أبٍ حُـــــورٍ كأنَّ حُمُولــها   عليها من الوحش الهجَان جآذِرُه

نراه يستعين في مناسبات أخرى بصور من بيئة أهل الحضر، كقوله مفضّلا المرأة الأعرابيّة على المرأة من أهل الحضر، مشبّهاً الأخيرة بالبطيخة؛ ظاهرها حسن، وداخلها فاسد، يقول:(3)

لعمري لأعرابيَّـــةٌ في مِظَــــلَّةٍ   تَظَلُّ برِوَقَيْ بَيْتِهَا الرِّيحُ تَخْفِـــقُ
كأُمِّ غَزَالٍ أوْ كَـــدُرَّةِ غَائِــــصٍ   إذا ما بَدَتْ مِثْلُ الغَمَامَةِ تُشْـــــرِقُ
أحَبُّ إلَيْنَا مِنْ ضِــــنَاكٍ ضِفِنَّةٍ   إذا رُفِعَتْ عَنْها المَراوِحُ تَعْــرَقُ
كبطِّيخَةِ الزُّرَّاعِ يُعْجِبُ لونُها   صحيحاً ويبدو داؤها حين تُفْلَقُ

---

(1) نفسه،216/1، الحوار: ولد الناقة، اعتمادها: اتكاؤها عليه.
(2) نفسه، 404/2، التليد: القديم المتوارث، حور: الحَوَرُ شدّة سواد المقلة في شدّة بياضها في شدّة بياض الجسد؛ مع استدارة حدقــة العين ورقة جفونها، اللسان مادة (حور)، الحمول: الهوادج، الهجان: خيار كل شيء، الجآذر: مفردها جؤذر وهــو ابــن البقــرة الوحشيّة.
(3) نفسه، 598/2، مظلة: خيمة تسكنها أعرابية يشبهها بغزال أو بدرة غواص؛ وهي متألقة كالغمامة، والضناك: الشــديدة، ضــفنّة: حمقاء.

أو كقوله مشبهاً الظعائن بالنّخِيل المُخارِفِ؛ أي التي فيها ثمرها: [1]

تَبَيَّنْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ   لمَيَّة أمثالَ النَّخيلِ المُخَارِفِ

ثم يشبه هذه الظعائن وقد غمرها السراب في الصحراء المحرقة؛ بالسُّفن في البحر، يَجُورُ بها الملاّحُ، وتَحْفِزُها أيدي الرجال، يقول: [2]

إذا عَرَضتْ مرَّتْ على اللّجِّ جارياً   تخـــــــالُ بها مَرّ السّفينِ النّواصِفِ

يَجُـــــــــورُ بها الملاّحُ ثمَّ يُقِيمُـــــــــها   وتَحْفِزُها أيدي الرجـــــال الجـــــواذفِ

ومن الصور التشبيهية البديعة المستمدّة من ثقافة الشاعر، ومعرفته بشؤون الحياة، ما نراه في تشبيهه من نازعوا بني أمية أمر الخلافة؛ بامرأة حمقاء لا تُتقِنُ طريقة حفظ السّمْنِ وتصفيته، يقول:[3]

رامُوا الخِلافة في غَدْرٍ فأخطأهم   منها صُدُورٌ وفازوا بالعراقيبِ

كانوا كسالِئـــــَةٍ حمـــــــقاءَ إذْ حَقَنَتْ   سِلاءَها في أدِيمٍ غير مَرْبُــــوبِ

ومما أسهم في إثراء صوره التشبيهية؛ معرفته بأخبار العرب وأمثالهم، انظر إلى قوله: [4]

ولا تأمَنَنَّ الحربَ إنَّ اشتعَارها   كضبَّة إذْ قال الحديثُ شُجُونُ

أي تفاجئك كما فاجأ ضبّةُ بن أُدّ، الحارثَ بن كعبٍ، فقتله في الأشهر الحُرُمِ؛ لأنه عرف من حديثه أنه هو قاتل ولده[5].

وانظر إلى قوله: [6]

---

(1) الديوان، 539/2.

(2) نفسه، 539/2، 540، اللجّ: السراب يشبه لجّة الماء، السّفين النواصف: السفن التي تجري في منتصف النهر، يجور بها الملاح: يميل بها ميلا جائرا قوياً، تحفذها: تدفعها، الجوادف: نسبة إلى المجاذيف التي تمسكها أيدي الملاحين.

(3) نفسه، 25/1، السالئة: التي تصفي السّمن من الحليب، والسِّلاء: السمن، أديم: الجلد، المربوب: المطلي بالرُبّ كي لا يرشح.

(4) نفسه، 873/2، اشتغارها: اشتعالها، شجون: مفردها شَجْنٌ؛ والشواجن: أودية كثيرة الشــجر؛ وأصــل هــذه الكلمــة الاتصــال والإلتفاف.

(5) ينظر: الميداني، أبو الفضل أحمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1996م، 351/1.

(6) الديوان، 450/2، ووبار: اسم قرية زعموا أنها مساكن الجن فلا تسلك. ينظر: الحموي، ياقوت بن عبدالله، معجــم البلــدان، دار

ولقد ضللتَ أباك تطلبُ دارماً   كضلال مُلْتَمِسٍ طريقَ وَبَارِ

ومن بديع هذا اللون قوله مرتجلاً: (1)

إن يكُ سيفٌ خان أو قَدَرٌ أبى   وتأخيرُ نفسٍ حَتْفُهَا غيرُ شَاهِدِ

فسيف بني عبسٍ وقد ضربوا به   نَبَا بيدي وَرْقاء عن رأس خالدِ

فهو يستحضر قصة قتل خالد بن جعفر بن كلاب، لزهير بن جذيمة، ومحاولة ورقاء بن زهير مساعدة والده، وقتل خالدٍ، لكنّ السيف نبا بيده،(2) ومما يزيد في روعة هذا التشبيه، أنّ الذين دسُّوا للفرزدق سيفاً كهاماً؛ ليضرب به عنق الرومي؛ أمام سليمان بن عبدالملك، كانوا بعض بني عبس، فاستطاع الفرزدق ببديهته، وسعة ثقافته، أن يعتذر لنفسه، وأن يقلب السحر على الساحر في الوقت نفسه.

أمّا صوره التشبيهية المستمدّة من القرآن الكريم؛ فهي كثيرة جداً، استدعى فيها كثيراً من الشخصيات القرآنية، وكثيراً من قصصه وآياته، فوضعها في مكانها؛ بحيث تخدم السياق التي تردُ فيه، ومن ذلك قوله في مدح بني مروان: (3)

أبَارَ لكم عن دينه كُلَّ ناكثٍ   كما الأممُ الأولى أُبيرَتْ ثمُودُها

وكقوله: (4)

فلمّا عتا الجــحَّادُ حين طــــــغا به   غِنَىً قال إنِّي مُرْ تَقٍ في السلالمِ

فكان كما قال ابن نوح سأرتقي   إلى جبلٍ من خشية الماءِ عاصِــمِ

فهذا الذي خرج عن طاعة وليّ الأمر؛ وظنّ أنّه في مَنَعَةٍ، حاق به ما حاق بابن نوح، الذي اعتقد أنّه بصعوده إلى الجبل سينجو من الغرق، وقد فعل الجحَّاد ذلك حين طغا به غنىً، مصداقاً لقوله تعالى: (5) "كَلاَّ إنَّ الْإِنْسَانَ لَيَطْغَى أن رَّآه اسْتَغْنَى".

صادر، بيروت 1979م، باب الواو والباء وما يليهما.

(1) نفسه، 186.

(2) وردت هذه القصة في كثير من كتب الأدب والتاريخ، ينظر: ــ مثلا ــ ابن رشيق، العمدة، 189/1.

(3) الديوان، 201/1، أبار: أهْلِكَ، أبيرتْ: أهْلِكَتْ.

(4) نفسه، 853/2.

(5) سورة العلق، الآيتان: 6، 7.

ويشبّه في صورة أخرى؛ خلفاء بني أميّة بالجبال، التي جعلها الله أوتاداً لتثبيت الأرض، قال تعالى: (1) "وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ"، وقال سبحانه وتعالى: (2) "وَالْجِبَالَ أَوْتَاداً". فيقول الفرزدق مستفيدا من القرآن هذا المعنى: (3)

وجدنا بني مروان أوتادَ دِيننا   كما الأرض أوتادٌ عليها جبالها

وقصيدة الفرزدق في هجاء إبليس(4) تزخر صورها الفنية باستدعاء قصص القرآن الكريم، فقد ذكر فيها قصة غرق فرعون، وهلاك ثمود، وخروج آدم وحواء من الجنّة.

والفرزدق في تشبيهاته يستعين أحيانا بأدوات التشبيه المعروفة، وأحيانا يجرّدها من الأداة؛ قصدَ المبالغة والتأكيد، فتقترب من الاستعارة؛ لأنّ التشبيه بدون أداة أقرب بدرجة من الاستعارة، وهذا ما جعل بعض البلاغيين والنقاد القدامى يعدّون التشبيه البليغ أحيانا من الاستعارة،(5) وهو في البلاغة الأوروبية معدودٌ منها. (6) والفرزدق في تشبيهاته المقترنة بالأداة؛ يُكثر من أداة التشبيه "كأنّ" وقد تتكرر في أبيات متتالية في القصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:(7)

ومستنفزاتٍ للقلـــــوب كأنّـــــها   مهاً حولَ منتُوجاتِهِ يَتصـــرَّفُ

يُشَبَّهْنَ مِن فرَطِ الحياءِ كأنها   مِراضُ سلالٍ أو هوالكُ نُزَّفُ

إذا هُنَّ ساقطن الحديث كأنّه   جَنَى النَّحْلِ أو أبْكارُ كَرْمٍ يُقَطَّفُ

وأداة التشبيه "كأنّ" تدل على شدّة التصاق طرفي التشبيه، فهي كما يقول عبدالقادر الرباعي: "تُبْقِي على الحدود متلاصقة"(8) وقد ينطبق على الفرزدق ما قاله الربّاعي عن أبي تمام؛ من أنّ تركيزه

---

(1) سورة النحل، من الآية: 15.
(2) سورة النّبإ، آية 7.
(3) الديوان، 623/2.
(4) القصيدة في ديوانه، 770/2.
(5) ينظر: أبوالعدوس، يوسف، في كتابيه: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الثانية، عمّان ــ الأردن، 2010م، ص26. وكتاب الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهليّة للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، عمّان ــ الأردن، 1997م، ص78.
(6) ينظر: الرباعي، عبدالقادر أحمد، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص204.
(7) الديوان، 551/2، مستنفزات: محركات للقلوب، منتوجاته: أراد أولاد المها، يتصرّف: يروح ويجيء، فرط الحياء: كثرته، السلال: مرض السل، وسقاطة الحديث: أن يتحدّث الواحد وينصت له الآخر؛ فإذا سكت تحدّث السّاكت، ينظر: لسان العرب مادة (سقط).
(8) ينظر: الرباعي، عبدالقادر أحمد، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص205.

على هذه الأداة المكوّنة من (كاف) التشبيه، و(أن) التوكيد، لعله جاء نتيجة حرصه الدائم على تضمين صوره شعوراً عميقاً. (1) ومثال ذلك قول الفرزدق من قصيدة في رثاء محمد بن العاص بن سعيد: (2)

وقد ترك الأيامُ لي بعد صَاحبـــــي إذا أظلمتْ عيْناً طويلاً سِجَامُها

كأنّ دَلُوحاً تُرْتَقَـــى في صُعُودِهـــا يُصِيبُ مَسِيلَيْ مُقْلَتَيَّ سِلامُـــــــــها

إنّ من يرى كثرة دموعه من حزنه على فراق صاحبه، يظنّ أنّ دلوحاً ــ وهي السحابة الكثيرة الماء ــ تصبُّ ماءها في مجرى دموعه، وزيادة في المبالغة؛ تخيّل أنّ لهذه السحابة سِلاما، أي: دلواً تصبُّ منه الماء.

ويُكثر الفرزدق كذلك من التشبيه بالكاف، ومن الأمثلة على بديع تشبيهاته بها قوله وهو في سجن خالد بن عبدالله القسري متبرّئاً من هجاءٍ لخالدٍ، وآخر لهشام بن عبدالملك، مُدّعياً أنّ كلّ ذلك مما نُسب إليه، يقول: (3)

ورَاوٍ عليَّ الشعْرَ ما أنا قُلْتُهُ كمُعتَرِضٍ للرُّمْحِ دون الطّرائدِ

يقول أحد الباحثين: "شبّه نفسه بالذي يعترضُ دون الطريدة؛ فيُصاب بالرمح خطأً، وليس هو المقصود"(4) أو لعلّه ــ فيما أرى ــ يهدد هذا الذي كذب عليه؛ بأنه ستصيبه رماح الشاعر، أي قصائده، التي اعتاد أن يصوّبها نحو خصومه، وفي كلا الحالتين يبقى جمال التشبيه في صورة هذا الإنسان الذي وُجِدَ في هذا الموضع الخطِرْ. ومنها قوله: (5)

ألَمَّ خيـــــــالٌ مِـــــــــنْ عُلَيّـــَة بعْدَمَـــــا رَجا لِيَ أهلِي البُرْءَ من دَاءٍ دَانِفِ

وكنتُ كذي ساقٍ تَهَيَّضَ كسْرُها إذا انقطعتْ عنها سُيورُ السقائـــــفِ

هذا تشبيه تمثيليٌّ، شبه نفسه وقد تماثل للشفاء، فإذا بخيال عُلَيّة ــ التي كانت سبب دائه ــ يطوف به؛ فيعاوده الدّاء، بحال ذي ساق تهيّض كسرها بعد أن قارب على الشفاء؛ بسبب انقطاع السقائف، وهي الجبائر من الخشب تُشدُّ على الكسر.

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر أحمد، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص165.
(2) الديوان،754/2.
(3) نفسه،158/1.
(4) حسين، محمد محمد، الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1971م، ص229.
(5) الديوان،532/2، تهيّض كسرها: انكسر من جديد بعد أن انجبر أو كاد ينجبر.

ومن بديع تشبيهاته بأداة الكاف كذلك قوله في هجاء عمرو بن عفراء الضبِّيِّ: (1)

نَهَيْتُ ابنَ عَفْرَا أنْ يُعَقِّرَ أُمَّهُ   كعَقْرِ السّلا إذْ عَقَّرَتْهُ ثَعَالِبُه

فأمُّ ابن عفراء بعد تعرّضها للهجاء من الفرزدق ستصير كالسلاء، ــ وهو جلدة رقيقة يكون فيها الولد من المواشي(2)ــ الذي تجرّه الثعالب في التراب فتعقّره، وقد كان موفقاً في اختيار الثعالب؛ فهي لجُبْنِها تبتعد به؛ فيزداد تعفيراً، ولا يخفى ما في البيت من جناس، وإيقاع بسبب تكرار مادة (عفر).

أمّا تلك التشبيهات التي خلت من الأداة؛ فمن أهمها: التشبيه البليغ، وتلك التشبيهات التي تسلك إلى المشابهة طريقا غير طرقها المألوفة، لكننا "نشعر ــ أثناء تلقينا الصورة ــ أنّ تماثلا ممكنا قد حدث بين حدّي الصورة المنقولة"(3)، ومن أبرز هذه التشبيهات: التشبيه الضمني، والتشبيه الدائريّ.

فمن أمثلة تشبيهاته البليغة البديعة قوله: (4)

جُعِلْتُ على سعْدٍ عَذاباً فأصبحتْ   تَلاعَنُ سعـــــدٌ في عذابي وتُقْمَـــــــعُ

تلاعُـــــنَ أهل النّار إذْ يَرْكبُونَـــــــها   وإذْ هي تَغْشى المجرمين وتَسْفَعُ

فهو يشبّه حال بني سعد يتلاعنون ويتخاصمون؛ ويلوم بعضهم بعضاً، بسبب ما لحقهم من هجاء الفرزدق لهم، بحال أهل النار يوم القيامة، كلما دخلت أمة لعنت أختها، وتتبرَّأ الواحدة من الأخرى، قال تعالى: (5) "قال ادْخُلُوا في أُمَمٍ قد خَلَتْ مِن قبلِكُم مِنَ الجِنِّ والإنسِ في النَّارِ كُلَّما دخلَتْ أُمَّةٌ لَعَنَتْ أُخْتَهَا". وقال سبحانه وتعالى: (6) "إذْ تَبَرَّأَ الذِين اتُّبِعُوا مِنَ الذين اتَّبَعُوا".

ومن تشبيهاته البليغة قوله المشهور: (7)

نَدِمْتُ ندامة الكُسَعِيِّ لمَّا   غَدَتْ مِنِّي مُطَلَّقَةً نَوَارُ

---

(1) نفسه، 50/1.

(2) ينظر: الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطّار، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، 1987، بيروت، مادة: (سلا).

(3) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص206، 207.

(4) الديوان، 506/2.

(5) سورة الأعراف، من الآية 36.

(6) سورة البقرة، من الآية 165.

(7) الديوان، 363/1.

إنّ ندمه لايقِلُّ عن ندامة الكسعيّ؛ الذي يُضرب به المثل في الندم [(1)]؛ لهذا فلا مكان هنا لأداة التشبيه؛ التي قد تَشِي بغير ذلك. ومن بديع هذا النوع أيضاً قوله: [(2)]

تَضِجُّ إلى صُلْح العشيرةِ نَهْشَلٌ ضَجِيجَ الحُبَالى أوْجَعَتْها عُجُوبُها

فهو يشبه تململَ نهشلٍ واضطرابَها وسعيَها إلى الصلح، بحال تململِ الحوامل واضطرابهنّ؛ لِمَا يَجِدْنَ من آلامٍ أسفل ظهورهنّ، وتكمن أهمّية هذا التشبيه في وصف الحركة، التي تزيد التشبيه روعة؛ لأنّ التقاط الصورة وهي جادّةٌ في حركتها واضطرابها؛ دليل المقدرة والوعي، وقوّة الملاحظة. [(3)]

أمّا التشبيه الضمني: فهو تشبيه لا يوضع فيه الطرفان في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يُلمحان في التركيب،[(4)] والمبدع يسلك هذا النوع من التشبيه رغبة في الطرافة والجِدّة، وهو يُعرف من سياق الكلام ومضمونه، فالعبارة بُنيت عليه وطوته وراء صياغتها،، ففي المماثلة الضمنية ــ كما يقول فرانسوا مورو ــ "الطرفان متجاوران دون أن تشير أية أداة إلى وجود مماثلة"[(5)] ويكثر الفرزدق من هذا النوع، ومن بديعه عنده : [(6)]

فادفعْ بكفّكَ إنْ أردْتَ بناءَنا ثَهْلانَ ذا الهَضَبَاتِ هَلْ يَتَحَلْحَلُ

فهو يهجو جريراً، ويشبّه ضمنياً مجدَ قومه في ثباته وعلُوّه بجبل ثهلان، فاستحالة أن يبلغ جرير وقومه؛ ما بلغه قوم الفرزدق من الرفعة والسؤدد، هو كاستحالة أن يُحرّك جريرٌ جبل ثهلان بيديه، وشبيه بهذاالتشبيه قوله: [(7)]

تَعاطَ مَكَان النّجمِ إن كنتَ طالِباً بني دارمٍ فانظرْ متى أنتَ نائلُه

---

(1) المثل والقصة في مجمع الأمثال للميداني، 398/3 وما بعدها.

(2) الديوان، 53/1 عجوبها: العَجْبُ بفتح العين وسكون الجيم؛ العظم الذي في أسفل الصلب عند العَجُز، وهو عجب الذنب، ينظر: لسان العرب، مادة (عجب).

(3) ينظر: أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص51، 52.

(4) ينظر مثلا: هدارة، محمد مصطفى، البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، الطبعة الأولى، 1989م، بيروت، ص38.

(5) الصورة الأدبية،ص47.

(6) الديوان، 717/2.

(7) نفسه، 742/2.

ومن تشبيهاته الضمنية المشهورة في هجاء جرير قوله: (1)

ما ضَرَّ تغلِبَ وائلٍ أهجوتَها أمْ بُلْتَ حيثُ تَنَاطَحَ البحرانِ

فقد شبّه هجاء جرير لتغلب وائل ببوله في مجمع البحرين، فكما أنّ بوله في مجمع البحرين لايؤثّر، فكذلك هجاؤه تغلب لايبدو له أيّ أثر. ومن بديع هذا اللون أيضاً قوله: (2)

قوارصُ تأتِينِي فيحْتَقِرُونها وقد يَمْلأُ القَطْرُ الأتِيَّ فَيُفْعَمُ

فقد شبّه ضمنياً القوارصَ ــ وهي القصائد ــ تأتيه ويحتقرها القومُ بالقطر الذي يملأ الإناءَ على صغر مقداره، وهو يشير بذلك إلى أنّ الكثرة تجعل الصغير من الأمر كبيراً. (3) وانظر إلى قوله: (4)

فلم أدرِ ما بُرْدايَ حتى إذا انجلى سواد الدُّجى عن واضح اللونِ أشْقَرا

فقد أراد تشبيه محبوبته بالسراج، أو الشمس، فأتى به على هذه الطريقة الضمنية البديعة، فقد كان في ظلام لا يرى فيه ثيابه، حتى حلّتْ هذه المحبوبة بالمكان.

أما التشبيه الدائري(5)، فهو" المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين؛ أو أشياء، في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل)، وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي ــ وهو المشبه به عادة ــ قد يطول وقد يقصر، حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك"(6)، وقد تخلو خاتمة بعض أمثلة هذا التشبيه من اسم التفضيل الظاهر كما سيأتي، والأساس الذي يجعل من هذا التركيب تشبيها؛ "هو

---

(1) نفسه، 882/2.
(2) الديوان، 756/2.
(3) ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، 1995م، 376/1.
(4) الديوان، 355/1.
(5) أول من أطلق هذه التسمية على هذا اللون من التشبيه هو عبدالقادر الرباعي؛ في كتابه: الطير في الشعر الجاهلي، بعد أن بيّن التسميات والمراحل التي مرّ بها قديما وحديثا، والذي لم يعُدّه كثير من النقاد العرب ــ خاصة في القديم ــ من أنواع التشبيه.
(6) الرباعي، عبدالقادر، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان ــ الأردن، الطبعة العربية الأولى، 1998م، ص142.

المقارنة، التي هي شرط أساسي لكل تصوير ينشأ بين عنصرين أو أكثر"[1].

والباحث عن هذا اللون من التشبيه عند الفرزدق لايراه يشكل ظاهرة عنده؛ قياسا على حجم ديوانه الشعري، ومع ذلك فقد تناولت نماذجه القليلة موضوعات مختلفة، ترتد إلى مصادر أهمها: الطبيعة والحيوان، فضلا عن المصدر الإنساني، فمن بديع موضوعات الطبيعة الموزعة بين الماء والنبات، قوله في أطول تشبيه دائري وجدته عنده[2]:

ما النيلُ يَضرِبُ بِالْعِبْرَيْنِ دَارِئَـــهُ ... ولا الفُـــــراتُ إذا آذِيُّـــــــــهُ زَخَـــــــــرا

يعْلُـــــو أعالِيَ عَانَاتٍ بِمُلْتَـــــــــطِمٍ ... يُلْقِي على سُورِها الزَّيْتُونَ والْعُشَرا

تَرَى الصَّرَارِيَّ والأمواجُ تَلْطِمُهُ ... لو يسْتَطِيـــعُ إلى بَرِّيَّــــــةٍ عَبَــــــــــرَا

إذا عَلَتْهُ ظِلالُ المَوْجِ واعْتَرَكَتْ ... بوَاسِقَاتٍ تَرَى في مائِهَا كَــــــــــــدَرا

بمُسْتَطِيعٍ نّدَى بِشْـــــرٍ عُبَابُـــــــــهُمَا ... ولوْ أعَانَهُما الزَّابُ إذا انْحَـــــــــــــدَرَا

لقد تعدد المشبه به هنا، وبقي مصدره الطبيعي واحدا وهو الماء، وإن شئنا تحديدا أكثر؛ فهو النهر متمثلا في النيل والفرات والزاب، فهذه الأنهار في عطائها وهيجانها وانحدارها؛ وخوف الملاّح ومجاهدته لأمواجها، لاتستطيع مجاراة بشر بن مروان في كرمه وعطائه، وكأنّ الفرزدق ــ كما يقول عبدالقادر الرباعي عن مثل هذه الصورة ــ "أراد ــ شعوريا أو لا شعوريا ــ أن ينقل عن طريق صورة النهر الهائج؛ رسما أسطوريا للممدوح، لايبقيه في مستوى الواقع والحقيقة، وإنما يتجاوز به إلى مرتبة البطولة الجماعيّة، التي تضعه فوق مرتبة البشر العاديين، وهذا يعني أنّ الرهبة منه دائمة الحضور في قلب كل فرد عاديّ، وخصوصا متلقي عطائه"[3]، ومما زاد من بديع الأبيات استدراكه لمشبه به آخر بعد أن قفل التشبيه، وذلك في قوله: ولو أعانهما الزاب إذا انحدرا، ومثل هذه الاستدراكات نراها تتكرر في تشبيهاته الدائرية كما سيأتي.

---

(1) نفسه، 193.

(2) الديوان، 288/1، العبران: الضفتان، الدرء: الدفع، آذيه: معظمه وأمواجه الكبيرة، عانات: اسم موضع، ملتطم: الموج المــتلاطم، العشر: نوع من الشجر، الصراري: الملاّح، الواسقات: الأمواج يطرد بعضها بعضا، العباب: لجّة الماء، الزّاب: نهر بالموصل.

(3) الطير في الشعر الجاهلي، 189.

أمّا صورة النبات في هذه النماذج فتمثلها الروضة، التي لم تستطع بحسنها وطيب رائحتها، أن تتفوّق على محبوبة الشاعر، يقول(1):

وما رَوْضَةٌ جَادَ السّماكُ فُرُوجَها   لها حَنْـوَةٌ بين الحُزُونَـــــــةِ والسَّـــــــهْلِ

بأطْيبَ مِنْ بَيْتِ الْمُـــلاءَةِ إذْ غَدَتْ   تَقَاعَسُ في مِرْطِ التَّصَابِي على مَهْلِ

إنه يبدأ الصورة في البيت الأول بإظهار الروضة في أحسن أحوالها، ثم يقفل الصورة بتفوق محبوبته على هذه الروضة في أهمّ ما تتميّز به؛ وهو طيب الرائحة، الذي يشترك في التنعم به المبصرون، وغير المبصرين. ومثل النموذج السابق قوله أيضا(2):

فما رَوْضَـــةٌ وَسْمِـــيَّةٌ رَجَبِـــيَّةٌ   خَلَتْ وَتَحَامَتْها الرِّياحُ تَحَامِيا

بأطْيَبَ نَشْراً مِنْ مُفَدَّاةَ مَوْهِناً   إذا ما أرادتْ للضَّجِيعِ تَعَاطِيـــا

أمّا صورة الحيوان في هذه النماذج فتوزعت على الأسد والظبية، يقول في مدح بشر بن عتبة، أحد بني ربيعة(3):

لَعَمْرُكَ ما لَيْثٌ بِخَفَّانَ خَادِرٌ   بأشْجَعَ مِنْ بِشْرِ بنِ عُتْبَةَ مُقْدِما

إنه يصور الأسد في عرينه؛ وقد امتلأ مهابة وبأسا، لكنه مع ذلك لم يصل إلى شجاعة وبأس ممدوحه بشر بن عتبة.

ويقارن في صورة تشبيهيّة أخرى بين محبوبته ظمياء، وبين الظبية المُغْزِل؛ أي ذات الأولاد، التي أطال الكلام في وصفها، مبرزا أهم صفاتها التي تصلح أن تكون أساسا للمماثلة بينها وبين المرأة، فهي ضامرة؛ سوداء العينين، وقد مكّن وقوعها في الشرك رؤية هذا الجمال الأخّاذ، يقول(4):

وما مُغْزِلٌ بالغَوْرِ غَوْرِ تِهَامَـــــــةٍ   تَرَعَّى أرَاكاً مِنْ مَخَارِمِهَا نَضْـــــرا

(1) الديوان، 633/2، والسماك: نجم مطر، الحَنْوَة: نبات طيب الرائحة، الملاءة: اسم امرأة، المرط: الثوب.

(2) نفسه، 891/2، رجبية: الترجيب أن تدعم الشجرة إذا كثر حملها؛ لئلا تتكسر أغصانها، اللسان مادة (رجب)، مفدّاة: اسم امـــرأة، موهنا: الوهنانة من النساء؛ الكسلى عن العمل تنعّماً، اللسان مادة (وهن).

(3) الديوان، 811/2، وخفّان: موضع تكثر به الأسود، خادر: أسد خادر؛ أي مقيم في عرينه، اللسان مادتي (خفف، وخدر)

(4) نفسه، 226/1، مُغزل: الظبية ذات الغزلان أي الصغار، الغور: اسم موضع، الأراك: شجر كثير ملتـــف، المخـــارم: المَخْـــرِمُ: منقطع أنف الجبل، العوج: الضامرة، حواء: سوداء، الرشأ: الغزال، الفتر: الضعف، الولولان: اسم موضع، الجبالة: الشرك.

مِنَ الْعُوجِ حَوَّاءِ المَدَامِعِ تَرْعَوِي إلى رَشَأٍ طِفْــــــــلٍ تَخَالُ بِهِ فَـــــــــــتْرَا

أصَابَتْ بِأعْلَى الْوَلْوَلانِ حِبَالَـــــــةً فَمَا اسْتَمْسَكَتْ حتّى حَسِبْنَ بها نَقْرَا

بأحْسَنَ مِنْ ظَمْيَاءَ يَوْمَ لَقِيتُــــــــــهَا ولا مُزْنَةٌ راحَتْ غَمَامَتُها قَصْـــــــــرَا

لكنّ هذه الظبية مع كل ما اجتمع لها من مقومات الحسن؛ لم تبلغ حُسن ظمياء يوم لقائها مع الشاعر، الذي لم يكفه تفوق محبوبته في حسنها على هذه الظبية، فأضاف إليها من الطبيعة المزنة الممطرة بطيئة الحركة، فهي أيضا على أهميتها وحسنها وارتياح الكائنات لها ــ خاصة في بيئة رعوية صحراوية ــ ليست بأحسن من ظمياء يوم لقيها، فمحبوبته إذن أحسن ما في الكون؛ بعد تفوقها على أهم ما في الطبيعة، وأجمل ما في الحيوان.

ويتكرر المزج بين أكثر من مصدر في تشبيهه الدائري، كهذا التشبيه الذي يرتدّ إلى مصدر إنسانيّ؛ موضوعه الإنسان النموذج، وآخر طبيعيّ؛ موضوعه الماء، يقول في مدح أبي حاتم عبدالله بن أبي بكرة الثقفي، أمير سجستان(1):

أبا حاتـــــمٍ ما حاتـــــــمٌ في زمانِـــــــهِ ولا النِّيلُ تَرْمِي بالسَّفِينِ غَوَارِبُه

بأجودَ عند الجُودِ مِنْكَ ولا الذي علا بِغُثَاءٍ سُورَ عَانَـــــةَ غَارِبُـــــــــه

إنّ حاجة الفرزدق النفسيّة جعلته في تشبيهاته الدائرية لا يكتفي بتعدد المشبه به قبل قفل التشبيه؛ فعمد إلى إضافة ما يبدو وكأنه يستدركه.

ويتكرر المصدر الإنساني مع الممدوح نفسه؛ والنموذج الإنساني ذاته، وكأنّ التشبيه المباشر بكرم حاتم الطائي لم يعد مجديا، فصار يبحث عن شكل جديد أكثر تأثيراً في نفوس المتلقين، يقول(2):

أبا حاتمٍ ما حاتمٌ في زمانِهِ بأفْضلَ جُوداً منك عند العظائم

ويمكن القول في مثل هذه الأمثلة المكررة أنّ صورة المشبه تستدعي صورة المشبه به في هذا النوع من التشبيه.

---

(1) نفسه، 57/1، أبا حاتم: يقصد الممدوح، ما حاتم: يقصد الطائي المشهور، الغوارب: الأمواج، ولا الذي: يقصـد نهـر الفـرات، الغثاء: الزّبد، عانة: بلدة ذات سور يشرف على الفرات، غاربه: أعلاه.

(2) الديوان، 816/2.

ولا يخلو غرض الهجاء الذي عرف به الفرزدق من هذا اللون، فنراه يستعين بتشبيه موضوعه النموذج الإنساني؛ على هجاء بني كليب، في مفارقة عجيبة صوّرهم فيها متفوّقين على نجباء العرب، قد علاهم العجب والخيلاء، بعد أن زيّنوا حمارهم بأصباغ الطين الأحمر، يقول(1):

فما حَاجِبٌ في بني دارمٍ ولا أسرةُ الأقرعِ الأمجَـــدِ

ولا آلُ قَيْسٍ بَنُـــو خالـــدٍ ولا الصِّيدُ صِيدُ بني مَرْثَدِ

إذا أثْفَـــرُوا كُلَّ خَقَّاقَـــــــةٍ وَرَدْنَ بِهِمْ أحَـــــدَ الأثمُـــــــدِ

بأخْيَلَ منهم إذا زَيَّنُـــــوا بِمَغْرَتِهِمْ حاجِبَيْ مُؤْجَـــــــدِ

لقد نجح الفرزدق في استدعاء ألوان من التشبيه، ساعدته على إظهار صوره الفنية في أحسن حلّة، وأروع بيان، بعد أن أضفى عليها من روحه وخياله وعبقريته؛ ما أبعد عنها الرتابة والجمود.

ثانياً: بديع الاستعارة.

حق الاستعارة أن تكون أولاً عند الحديث عن بديع الصورة الفنية؛ لأن صورتها أكثر الصور الفنية نُدرةً وطرافة، ولأنّها أول أنواع البديع عند ابن المعتز،(2) وهي أبرز ما عُرف به شعراء البديع؛ عندما أكثروا منها في شعرهم. لكن لمّا كانت الاستعارة مبنيّة على التشبيه؛ فهو أصلها، وهي امتدادٌ له،(3) قُدِّم عليها، فالاستعارة ــ كما يقول عبدالقاهر الجرجاني ــ تعتمد التشبيه أبداً. (4)

والاستعارة من فنون البلاغة المهمّة، أولاها القدماء أهميّة كبرى، فهي من المجاز الغالب على لغة العرب، بل هي "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حُلى الشعر أعجب منها"(5)

(1) نفسه، 206/1، الصِّيد: الأصيد الذي يرفع رأسه كبراً، اللسان مادة (صيد)، أثفروا: ساقوا، الأثمد: الماء القليل، الأخيل: المتكبـــر، المغرة: الطين الأحمر يصبغ به، المؤجد: الحمار الموثّق.

(2) ينظر: كتاب البديع، ص3.

(3) ينظر مثلا: أبو موسى، محمد، التصوير البياني، ص210.

(4) ينظر: أسرار البلاغة، ص45.

(5) ابن رشيق، العمدة ، 268/1.

وعرّفها كثير من علمائهم، فالجاحظ يرى أنها: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[1] وابن المعتز يجعلها: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها، من شيء قد عرف بها"[2] ويعرفها عبدالقاهر الجرجاني بقوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة؛ أن يكون للفظِ أصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدلّ الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر، أوغير الشاعر، في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية".[3]

فالاستعارة في البلاغة العربية هي تشبيه حذف أحد طرفيه، وحذفه لايعني إهماله أوتجاهله، ولكنه أمر مقصود لتحقيق هدف بلاغيّ، فالإحساس بالمشابهة بلغ مداه في الاستعارة، وارتقى إلى هذه الحالة؛ التي يدخل فيها المشبه في جنس المشبه به، ويصير فرداً من أفراده. [4] إنها إذن تشكّل الأشياء تشكيلا آخر، يتماشى مع حسّ الأديب، وضروب انفعالاته وتصوراته، إنها تجعل الشيء يستحمُّ في مناخ جديد، كما يقول صاحبا نظرية الأدب،[5] وهي كما يقول عبدالقاهر من قبل: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبينَة، والمعاني الخفية جليّة"[6].

والاستعارة "مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم الحضاري، والنضج في العقل البشري"[7]، تعدُّهاالنظرة الفنية الحديثة "رباطاً داخلياً يعمل عن طريق الخيال على جمع عالميْن متغايرين غالباً، ودمجهما معاً، وتصيرهما عالماً ثالثاً موحّداً"[8].

فقول الفرزدق: [9]

إنّ الذي سمك السماء بنى لنا   بيتاً دعائمه أعزُّ وأطولُ

عقد فيه مقارنة بين المجد والبيت، وهما عالمان متغايران متباعدان، فالمجد من عالم المعنى غير المحسوس، والبيت من عالم الحسّ، وفي جمعهما معاً تحوّل المجد إلى شيء يُرى ويُحسّ، بل

---

(1) البيان والتبيين، 153/1.
(2) كتاب البديع، ص2،
(3) أسرار البلاغة، ص27.
(4) أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص209.
(5) وليك، رينيه، ووارين،أوستين، نظرية الأدب، ص204.
(6) أسرار البلاغة، ص37.
(7) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص207.
(8) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص53.
(9) الديوان، 714/2.

هو على درجة كبيرة من الوضوح؛ لأنه ليس بيتاً عادياً، إنه أعظم من أي بيت، وانظر إلى قوله: (1)

إذا الحروب بدت أنيابُها خرجتْ ساقا شهابٍ على الأعداء مصبُوبِ

فالحروب وهي حالة معنوية غير حيِّة، صارت حيواناً مفترساً، ينتمي إلى عالم الحسّ الحيّ، ففي جمعهما معاً تحوّل المعنى إلى حسٍّ، والعدمُ إلى حياة، وهو إذْ يجعل المجد بيتاً في المثال الأول، والحرب حيواناً مفترساً في البيت الثاني، إنما يُعبّر عن ردّة فعل شعوريّة لديه، استطاع من خلالها أن يُحدث التماثل في اللاتماثل، فالغاية الأسمى التي يمكن أن يصبو إليها الشعر ــ كما يقول آندريه بروتون ــ "هي أن يشبه شيئين متباعدين ما أمكن، أو بطريقة أخرى، إحضارهما معاً على نحو مفاجئ ومُدهش"(2)، فالاستعارة تعتمد على تفاعل الدلالات، الذي هو انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها(3)، فالفرزدق عندما يخاطب ناقته قائلا: (4)

أقول لها إذا عطفتْ وعضّتْ بمُوركةِ الوراك مع الزِّمـــــامِ

إلامَ تَلَقَّتِـــــــينَ وأنتِ تحتـــــــــــــي وخيرُ النّاسِ كلّـــــهمُ أمامـــــــي

متى تأتِي الرُّصَافَةَ تسْتَريحـــي مِنَ التَّهْجِيرِ والدِّبَرِ الدّوامِـــي

ويُلْقى الرّحْلُ عنك وتستغيثِـــي بملْءِ الأرضِ والملِكِ الهُمامِ

نرى في تشخيصه لناقته بتوجيه الخطاب إليها؛ أنّنا أمام حالة من حالات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فهو يُسقط مشاعره على ناقته، ويُعبّر بواسطتها عن شدّة تعبه وأمله؛ في الحصول على مقابل هذا التعب من الممدوح.

فالاستعارة إذن "واحدة من أصول صناعة الأدب والشعر، بل ومن أبرز الوسائل البيانية بالحسّ الخفيّ، والشعور الغامض، والفكرة المحتجبة، من حيث إنها العون الأكبر على إبراز كل ذلك، والعبارة عنه"(5).

---

(1) نفسه، 25/1.
(2) الأواني المستطرقة، ص148، نقلا عن الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص41.
(3) ينظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث..، ص141.
(4) الديوان، 838/2، الموركة: الموضع الذي يضع فيه الراكب رجله، أو يثنيها عليه إذا ملّ الركوب، ينظرك اللســان مــادة(ورك)، فناقته من شدة التعب تدير رأسها، وتعض وركها، وتشد زمامها شداً قوياً. والدبر: جراح تكون في مؤخرة البعير أو متنه.
(5) أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص402.

وعند الكلام عن بديع الاستعارة؛ يجب أن نلتفت إلى التفريق الذي أقامه الباحثون، بين الاستعارة اللغويّة، والاستعارة الفنّيّة، فالأولى حرفية معجميّة مبتذلة، و"ربما لاتوجد كلمة واحدة لاتأخذ معنىً مجازياً بطريقة مّا" كما يقول دومارسيز[1]، وهذا النوع لايَشُدُّ الانتباه، ولا يُثير في النفس الدهشة، ولا نلمس فيه الطرافة والنّدرة، التي ننشدها، أمّا الاستعارة الفنّيّة؛ فهي تسجيل لرؤى الفنان وعالمه وفكره، إنها التي عناها النقاد والبلاغيون منذ القدم، هي التي عناها ابن المعتز عندما جعلها من البديع. وهي تتفاوت بساطة وتعقيداً حسب انفعالات الشاعر، وما يفرضه السياق عليه.

وبالنظر إلى الاستعارة في شعر الفرزدق، يمكن أن نقف على بديعها من خلال أنواعٍ منها تداخلت، وتطوّر بعضها من بعض.

النوع الأول: الاستعارة المثليّة.

"وهي مبنية على أساس حلول حسيّ محلّ حسي آخر"[2] و "هي الشكل البسيط الذي يجب أن يكون التشبيه قد انتقل إليه أول ما انتقل" [3]، فهي قريبة من التشبيه المؤكد، الذي يجعله البعض من الاستعارة، كما مرَّ، وأمثلة هذه الاستعارة كثيرة في شعر الفرزدق، ومن بديعها قوله: [4]

سقتني بمنهلِّ السحاب وأقبلتْ   بعيْنَيْ غزالٍ نام أو كان أوجرا

شبه ريقها بماء السحاب، وعينيها بعيني غزال..، وكل هذه أشياء حسّيّة، وكقوله: [5]

فلو كنتَ ضَبِّياً عرَفْتَ قرابتي   ولكنَّ زُنجياً غليظ المشافرِ

فقد استعار مشافر الإبل ليجعلها بدل شفتي مهجُوِّه، فبدا كأنه جمل لايعرف الشاعر ولا يهتدي لشرفه. وكقوله ــ على مابين طرفيه من بُعْد ازداد به بديعاً ــ : [6]

ووفْراءَ لمْ تُخْرَزْ بِسَيْرٍ وكيعة   غَدَوْتُ بها طَيّاً يدي في رِشائها

فهو يستعير قِرْبة الماء؛ ليجعلها اسماً لمركوبه، وزيادة في ترشيح هذه الاستعارة أتى

(1) ينظر: مورو، فرانسوا، الصورة الفنية، ص90.
(2) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص208.
(3) نفسه، ص208.
(4) الديوان، 428/2.
(5) نفسه، 481/2.
(6) الديوان، 4/1. وقد سبق شرحه.

بمتعلقات هذه الوفراء، من خرْز وسَيْر ورشاء. وانظر إلى قوله: [1]

شُعْثاً مُسَوَّمةً على أكْتافها　　أُسْدٌ هواصِرُ للكُماة ضوار

فالرجال على ظهور هذه الشعث؛ ليسوا رجالا عاديين، إنهم أُسْد، وللتأكيد على جعل المشبه من أفراد المشبه، يأتي بالترشيح في قوله: هواصر، وضوار. فإذا تأملنا جميع الأمثلة المثليّة السابقة، وجدناها أمثلة حسيّة، قريبة المأخذ، تغذي الحسَّ؛ قبل أن تغذي العقل؛ لسرعة إدراكها، وعدم احتياجها إلى كبير جهد لفهمها، وقد اكتسبت بديعها وطرافتها من سياقها الذي ر بما لا يتطلّب غيرها.

النوع الثاني: الاستعارة التمثيليّة.

تُعدّ هذه الاستعارة من بديع الاستعارات وأبلغها، حتى أنها سمّيت تمثيلية؛ مع أنّ التمثيل عام في كلّ استعارة؛ للإشارة إلى عظيم شأنها، وكأنّ غيرها ليس فيه تمثيل أصلا، ومن تعريفاتها: أنها: "نقل الكلام بأسره إلى معنى آخرَ؛ شبيهٍ بمعناه الوضعي"[2]، يقول الفرزدق في قصيدته التي هجا فيها إبليس ــ لعنه الله ــ :[3]

فَرَرْتُ إلى ربّي وأيْقَنتُ أنّني　　مُلاقٍ لأيّام المَنُونِ حِمامي

فقد استعار جملة: فررت إلى ربي؛ للإقلاع عمّا هو فيه من العصيان، واتباع إبليس، مشبهاً حالة تورّطه في هذه المعاصي، بحالة من هو في مكان مخوف، يدعو حاله أن يفرّ منه إلى من يُجيره.

ومن الاستعارة التمثيلية؛ الأمثال السائرة، فيُستعارموردها لمضربها، فهي تجري في تركيب كامل، يستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، ولابدّ من توفر ما يُعين السامعَ على إدراك هذه الاستعارة، حتى تُفهم الصورة، ومن أهمّ ذلك؛ الاتفاق بين المتكلم والسامع في الانتماء اللغوي والثقافي،[4] والأمثال كما يقول أرسطو: "هي أيضاً استعارات من جنس إلى جنس"[5].

---

(1) نفسه، 378/1.

(2) الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص226.

(3) الديوان، 770/2.

(4) ينظر: الزّنّاد، الأزهر، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ــ بيروت، الطبعة الأولى، 1992م، ص79.

(5) ينظر: مورو، فرانسوا، الفنون الأدبية، ص62.

ومن بديع الاستعارات التمثيلية التي استدعى فيها الفرزدق الأمثال المعروفة عند العرب، قوله: (1)

إنَّ الذين على ابن عفّان بغَوْا لمْ يَحْتقِنُوها في السِّقَاءِ الأوْفَرِ

فقد استعار المثل المعروف "لاتَحْتَقِنْها منِّي في سِقَاءٍ أوْفر"(2) والذي يُضرب لإنذار الظالم بأنّ الذي يريد ظلمه منيع لايتركه حتى يغلبه، فهو ينذر الذين بغوا على عثمان بن عفان ــ رضي الله عنه ــ أنهم لن يذهبوا بفعلتهم، ولذلك قال بعد هذا البيت:

قُتِلوا بكل ثنِيّة ومدينةٍ صبْراً وميْتُ ضريبة لم يُصْبَرِ

وهذا المثل مأخوذ من حقن السمن في السِّقَاء، والسقاء الأوفر: هو الوكيع الصلب؛ لم ينقص منه شيء. ومن بديع هذا النوع من الاستعارة أيضاً قوله: (3)

مشين إليَّ لم يُطْمَثْنَ قَبْلِي وهُنَّ أصَحُّ مِنْ بَيْضِ النّعامِ

فقد استعار للدلالة على عذرية هؤلاء النسوة خاصة، وسلامتهن من الملامسة، المثل المعروف (أصحّ من بيْض النعام) (4)، الذي يضرب لمثل هذا. وفي قصيدة يمدح بها بني شيبان، ويخص منهم آل همام، يقول: (5)

فآلتْ لهمّامٍ ففازُوا بصَفْوِها ومَنْ يُعْطِ أثمانَ المكارمِ يَعْظُمِ

فبنو شيبان، وآل همام منهم خاصة، لم يبلغوا الأمجاد والشرف دون ثمن، لقد قدّموا كل عزيز من مال ونفس، فمن يبذل في الحاجة يظفر بها. فالفرزدق يستعير لكل هذه المعاني المثل القائل: (من يعطِ أثمان المحامد يُحمد) (6)، ومن بديع هذا اللون قوله مُظهراً الشماتة لمّا أتاه نعي

---

(1) الديوان، 419/2.
(2) الميداني، أبو الفضل أحمد، مجمع الأمثال، 186/3. والزمخشري، أبو القاسم، جار الله، المستقصي في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، 1977م، 359/1. (الهمزة مع الميم)، ورقمه: 1546.
(3) الديوان، 836/2.
(4) مجمع الأمثال، 252/2، والمستقصي لأمثال العرب،204/1، رقم، 832.
(5) الديوان، 755/2.
(6) العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، و عبدالمجيد قطايش، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، صيدا ــ بيروت، 2003م، 208/2.

زياد بن أبيه، الذي كان يطلب الفرزدق؛ ليُنزل به العقوبة: [1]

أقولُ له لمّا أتانِي نَعْيُهُ　　　به لا بظَبْيٍ بالصّريمةِ أعْفَرَا

فهو يستعين لإظهار شماتته بالمثل القائل: **(به لا بظبي أعفرا)** [2] الذي يضرب لإظهار الشماتة، أي؛ لتنزل به الحادثة، لابظبْي أعفر، والأعفر من الظباء: هو ما كان لونه لون العفر وهو التراب، ويزداد البيت بديعاً بالمفارقة التي أحدثها الفرزدق؛ عندما وجّه خطابه إلى المنْعِيِّ نفسِه.

وأختم هذا اللون بالبيت الذي استعان فيه الفرزدق بالمثل القائل: **(شُغِل عن رامي الكِنانَةِ بالنَبْلِ)** [3] وأصله أنّ فزارياً وأسدياً كانا راميين، وكانت مع الفزاري كنانة جديدة، ومع الأسدي كنانة رثّة، فأعجبته كنانة الفزاري، فاتفقا على أن ينصب كل واحد منهما كنانته للآخر ليرميها، فيُعرف أيّهما أرمى، فرمى الفزاريُّ أوّلاً، فأصابت جميع سهامه كنانة الأسدي حتى مزّقها، فلما جاء دور الأسدي، سدّد سهمه نحو الفزاري وهو ينصب كنانته، فسقط ميّتاً، وأخذ الأسديُّ قوسه وكنانته. والفرزدق يستدعي هذا المثل ليضربه لحالته مع جرير، الذي ما أراد من هجاء البُعيث الشاعر[4]، إلاّ الفرزدق، كما أن الأسدي ما أراد إلا قتل الفزاري وأخذ ما عنده، غير أنّ الفرزدق كان متنبّهاً لهذا الأمر، يقول: [5]

أَتَتْنِي أحاديـــثُ البُعَيْثِ ودونـــهُ　　　زرودٌ فشاماتُ الشقِيقِ إلى الرَّمْـــلِ

فقلْتُ أظـــنَّ ابنُ الخبيـــثةِ أنّنِي　　　شُغِلْتُ عـــنِ الرّامِي الكِنانة بالنبْلِ

فإنْ يَكُ قَيْدِي كان نَذْراً نَذَرْتُهُ　　　فما بيَ عن أحْسابِ قومِيَ مِنْ شُغْلِ

---

(1) الديوان،246/1.

(2) مجمع الأمثال، 156/1، والمستقصي لأمثال العرب، 16/2، رقم، 52.

(3)مجمع الأمثال، 159/2، والمستقصي لأمثال العرب، 133/2، رقم، 459.

(4) هو أبو مالك خِداش بن بشر، من بني مجاشع، من ولد خالد بن بَيْبَة، وأمه أصبهانية، أخطب بني تميم إذا أخذ القنا، كـــان يهـــاجي جريرا، لقب بالبعيث لقوله:

تبعَّثَ مني ما تبعّث بعدما　　　أمِرَّتْ قواي واستمرّ عزيمي

ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 488/1.

(5) الديوان، 712/2.

النوع الثالث: بديع التجسيد.

الاستعارة التجسيديّة: هي"تقديم المعنى في جسد شَيْئِيٍّ، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم؛ إلى الماديّة الحسّيّة"[1] وقد تنبّه النّقاد العرب إلى هذا النوع من الاستعارة، التي ترْتدُّ بلاغتها إلى إخراجها ما لا يُرى، إلى ما يُرى، أو التعبير عمّا لا يُشاهد بما هو مشاهد،[2] "فالصورة النّاجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة، إلى هيئات وأشكال تنفعل لها الحواس انفعالاً لذيذاً"[3] وهي "أكثر خفاء من المثليّة؛ لأنّ فيها حدوداً معدومة، تتطلّبُ من الشاعر ومن المتذوّق تمثّلها" [4]، "فليس الحسّ والفكر والانفعال؛ بقابل أنْ ينتقل انتقالا كاملا من نفس إلى نفس؛ على متن الكلمات، أو جناحي التعبير، كما ينتقل الشيء الماديّ من مكان إلى مكان، مهما طاعت اللغة واقتدرت ملكة التعبير".[5]

وهذا النوع من الاستعارة كثير جدًّا في شعر الفرزدق، فقد أكثر من تجسيد معانٍ محدّدة أهمّها: المجد، والحرب، والفتنة، واللؤم، بإكسابها صفات محسوسة مجسّدة، فمن ذلك قوله يمدح المهاجر بن عبدالله الكلابي، الذي سدَّ به هشام بن عبدالملك أبواب فتنة، عندما رماها به، يقول: [6]

رأيتُ هشاماً سدَّ أبوابَ فتنةٍ   برَاعٍ كفى مِنْ خَوْفه ما يُحاذِرُه

فقد جعل الفتنة ــ وهي معنى ــ مدينة، أو داراً لها أبواب تُسَد وتُوصدُ، خشية أن يدخل منها هذا الشيء المرعب المخيف، الذي لايردّه باب واحدٌ، فجعلها الفرزدق أبواباً؛ للمبالغة في صورتها المرعبة، وهذه الفتنة قد تُجَسَّدُ على أنها نارٌ محرقةٌ يريد الخارجون عن وُلاة الأمر إشعالها، يقول:[7]

فما قامَ بعد الدار قَوَّادُ فتنةٍ   ليُشْعِلَها إلاّ ومروانُ ضاربُه

أمّا اللؤم فيُرى عنده وقد دنّس البياض، أو هو تراب يتمرّغ فيه مهجوّه، وقد يكون مالاً

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص209.
(2) ينظرمثلا: العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص274 وما بعدها.
(3) بدوي، عبدالرحمن، في الشعر الأوربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1980م، ص72.
(4) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص209.
(5) أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص403.
(6) الديوان، 339/1.
(7) نفسه، 101/1.

يتقاسمه اللئام، أو فِراءً على من يُشبههم بالظِّربَى[1].

فمن ذلك قوله: [2]

ولو تُرْمَى بلُؤْمِ بني كليبٍ نجومُ الليلِ ما وَضُحَتْ لساري

ولو لَبِسَ النّهارَ بنو كليبٍ لدنَّسَ لُؤْمُـــــهُمْ وَضَحَ النَّـــــهارِ

إنها صورة بديعة رائعة، تدل على مقدرة فنية، وخيال واسع، جعلنا نتصوّر معه هذه النجوم وهي تُرمى بقطعٍ سود، فتختفي الواحدة تلو الأخرى، حتى عمّ الظلام، ولم يشأ أن يترك النهار دون أن يُعرفنا أثر لؤمهم عليه، إنه يتوقع أنّ نوره وضياءه سيُرى مُدنّساً ومشوّهاً؛ لو أنّ النهار لباسٌ فيرتديه بنو كليب. ومن بديع تجسيده للؤم قوله: [3]

إنَّ المراغَةَ مَرَّغَتْ يَرْبُوعَها في اللُّؤْمِ حيث تَجاهَدَ المِضْمَارُ

وقوله: [4]

إذا اقتسم اللؤْمَ اللئامُ وَجَدتهُ يكونُ أبا الطّائِيِّ دون العما عِمِ

وقوله: [5]

فكيف تكلّمُ الظِرْبَى عليها فِراءُ اللّؤْمِ أرْباباً غِضابا

ويقابل تجسيد الفرزدق للؤم في هجاء خصومه؛ تجسيده للمجد في مدائحه وفخره، وكأنه بذلك يسعى إلى توسيع الهوّة بين من يحب؛ ومن لا يحب، بإظهار صفات كلٍّ منهم في صورة محسوسة؛ ليُمكّن المتلقي من الإحساس بهذا البون الشاسع بين الفريقين. فهاهو المجد يتحوّل إلى سلعة محسوسة، يحرص ممدوحه على امتلاكها، يقول الفرزدق في مدح بلال بن أبي بردة بن موسى الأشعري: [6]

---

(1) الظربى والظربان: دويبة شبه الكلب، أصلم الأذنين، صماخاه يهويان، طويل الخرطوم، أسود السّراة، أبيض البطن، كثير الفســو، منتن الرائحة، وقيل هي شبه القرد، وعلى قدر الهرّ، ينظر: اللسان، مادة (ظرب).

(2) الديوان، 440/2.

(3) نفسه، 469/2.

(4) نفسه، 2/ 824.

(5) نفسه، 117/1.

(6) نفسه، 71/1.

رأيْتُ بلالاً يشتري كلَّ سُورة   مِنَ المجدِ بالغُلْيا على كلِّ طالبِ

والمجد بناءٌ يُبنى، يقول مادحاً زياد بن الربيع بن زياد، وكان على هجر: (1)

ألا ليتَ عَبْدِيَّيْــــنِ يَجْتَزرانِــــها   إذا بَلَّغَتْنِي نَاقَتِــي ابنَ رَبيــــع

زياداً وإنْ تبْلُغْ زياداً فقد أتتْ   فتىً لبناء المجدِ غيرُ مُضيع

والمجد شيءٌ له أول، وله آخر، يقول: (2)

هو المالك المهديُّ والسابقُ الذي   له أوّلُ المجدِ التليد وآخرُه

ويُكثر الفرزدق من تجسيد الحرب، التي صوّرها بما يناسب قسوتها، وكره الإنسان لها، فهو يراها حيواناً مفترساً، يقول: (3)

ولا يمْنَعُون نُسَيَّاتِهِمْ   إذا الحربُ صالتْ بأظْفارها

ويشعر بها ناراً تغلي منها القدور، يقول معبّراً عن قوّة حلفهم مع قضاعة: (4)

وليس قُضاعِيٌّ لديْنا بخائفٍ   وإنْ أصبحتْ تَغْلي القُدُورُ مِنَ الحربِ

ويستطعمها شديدة المرارة، يقول: (5)

ولقد عَطَفْتُ عليك حرباً مُرَّةً   إنَّ الحروبَ عواطِفٌ أمْرارُ

إنه يؤكد هذا التجسيد للحرب بصبغ بديعيّ؛ زاد البيت طرافة، وهو ردّ العجز على الصدر. ومن بديع هذا النوع؛ أن يجتمع مع المعنى المجسّد معنى آخر؛ قد جسده الشاعر أو جسّمه، كقوله مجسداً المنيّة والفضل: (6)

أنا ابن الذي ردَّ المنيّة فضْلُهُ   وما حَسَبٌ دافعْتُ عنه بمعورِ

فكأنّ المنية عدوٌّ، أو خيل مغيرة، تصدّى لها فضل الممدوح؛ الذي تحوّل في خيال الشاعر

(1) نفسه،493/2. وعبديّيْن: أي جزاران عبديّان، نسبة إلى عبدالقيس في البحرين، حيث كان ممدوحه زياد عاملا عليها.
(2) الديوان،347/1.
(3) نفسه،479/2.
(4) نفسه، 14/1.
(5) نفسه،468/2.
(6) نفسه،476/2.

إلى فارس مغوار، يردّ العدوان ويدحره.

وهكذا جعلت الاستعارة التجسيدية هذه المعنويات في الأمثلة السابقة؛ أشياء ماديّة محسوسة، شاخصة أمام العيان، لا يستطيع أحد إنكارها.

النوع الرابع: بديع التشخيص.

التشخيص: هو "إحياء المواد الحسّيّة الجامدة، وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعالَه"[1]، فالنفس الإنسانية ــ كما يقول محمد أبوموسى ــ " تنزع في كثير من الحالات؛ إلى أن يصير ما حولها داخلا في جنسها... وهي تنزع إلى إخراج الأشياء من حالة الصمت الذي ينطوي على رهبة وغموض، إلى حالة النطق المبين"[2]، "فالإنسان هو المحور الذي ترتد إليه؛ أو تقاس به الصور"[3]، وقد أراد الإنسان ــ كما قال جان ماري جويو ــ أن يعلل الأشياء التي يلاحظها، فتَصورها على مثاله، أو ألقى عليها نفسه، ويرى عبدالقادر الرباعي أن التشخيص هو تطوير للاستعارة المثلية، وأعمق منها بدرجة، فهو وإن كان مثلها يتعامل بحدود حسيّة؛ إلاّ أنّ فيه انتقالا من حسيّة ساكنة، إلى حسّيّة فاعلة متحركة، [4] وبذلك تكون الصورة معه أكثر حياة مما كانت عليه مع الاستعارة المثليّة.

والتشخيص في الاستعارة هو ظاهرة فنية، ذات شأو رفيع، ظهرت في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، اتخذها الشعراء وسيلة يرسمون بها لوحاتهم، ويضمّنونها الأحاسيس والقيم الجمالية؛ التي يصدرون عنها، وأخذ هذا النوع من الاستعارة في النمو مع نمو عقلية الشاعر العربي، وتقدمه الحضاري، وانقسم النقاد القدامى في تناوله إلى فريقين، فرفضه فريق، وارتضاه فريق آخر، دون أن يذكروه بالاسم المتعارف عليه الآن[5]، بعد أن اهتم به الباحثون من غربيين وعرب في العصر الحديث، وهذا ما دعا شوقي ضيف إلى القول: "إنه ليحسن أن نفصل هذا الصبغ من التصوير عن الاستعارة، ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين، إذْ سمّوه باسم التشخيص".[6]

فالتشخيص إذن ملكةٌ خالقة، "تستمد قدرتها من سِعة الشعورحيناً، أو من دقة الشعور حيناً آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسموات... والشعور الدقيق هو

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص210.
(2) التصوير البياني، ص339،338.
(3) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص139.
(4) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص210، 211.
(5) ينظر مثلا: أبوالعدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي، ص237.
(6) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص236.

الذي يتأثر بكل مؤثّر، ويهتزّ لكل هامسة ولامسة" (1)، وروح الشاعر الخلاقة في حاجة ماسّة إلى أن تمنحَ الحياةَ للأشياء الجامدة، كما يقول جون مدلتون. (2)

وقد استطاع الفرزدق بسعة شعوره، ودقة هذا الشعور؛ أن يشحن شعره بألوان بديعة من تشخيصاته التي شملت الطبيعة؛ حيَّها وجامدَها، أرضَها وسماءها، وكثيراً من الأدوات الحياتية الأخرى، ولعلّ أكثر ما استحوذ على تشخيصاته هي الإبل، خاصة ناقته التي كان يخاطبها أثناء السفر، ويصفها كما لو كان يخاطب رفيقاً له، ويصف أحواله، فمن ذلك قوله: (3)

أقول لها إذا عطفتْ وعضّتْ   بمُوركةِ الوراك مع الزِّمـــــامِ

إلامَ تَلَقَّتِيــــــنَ وأنتِ تحتــــــــــي   وخيرُ النّاسِ كلّـــهمُ أمامــــــي

متى تأتِي الرصافة تسْتَريحـــي   مِنَ التَّهْجِيرِ والدِّبَرِ الدّوامــــي

ويُلْقى الرّحْلُ عنك وتستغيثِـــي   بملْءِ الأرضِ والملِكِ الهُمامِ

إنه يطيل الحديث معها، ويمنّيها الأماني، وهو في الحقيقة إنما يُمنّي نفسه بجزيل العطاء؛ بعد هذا السفر المضني، فلابدّ ــ كما يقول عباس العقاد ــ "من شعور يسبق التشخيص، ويلقي عليه ظلّه، ويُثْبِتَ فيه حياته".(4) ويصور الفرزدقُ الناقة إنساناً يبكي؛ فيهيج بكاؤها قلب الشاعر الذي تذكر أحبابه، يقول: (5)

بكتْ ناقتي ليلاً فهاجَ بُكاؤها   فؤاداً إلى أهل الوريعةِ أصْورا

وكثيراً ما يجعل الإبل التي تساق إلى الحرم لتُهدى وتنحر، نساء راقصات في مشيتها، تشارك الحاجّ فرحته، وإن كانت تُساق لتنحر، فمن ذلك قوله: (6)

حلفتُ بأيدي الرَّاقصاتِ إلى مِنىً   تُجَرِّرُ في الأرْساغِ منها نعالها

---

(1) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الخامسة، 1963م، ص303.
(2) ينظر: قاسم، عدنان، التصوير الشعري، ص113.
(3) الديوان، 838/2.
(4) ابن الرومي حياته من شعره، ص304.
(5) الديوان، 431/2، الوريعة: اسم واد معروف، فيه شجر كثير، وأصور: مائل.
(6) نفسه، 661/2.

أمّا الخيل فيشخصها عابسة أثناء المعارك، تشارك راكبها عبوسه وغضبه، يقول: (1)

والخيلُ عابسةٌ على أكتافها دُفَعٌ تَبُلُّ صدورَها وغُبَارُ

وقد تبكي هذه الخيول كما يبكي الإنسان؛ عند حدوث أمر جلل، يقول: (2)

إنَّ الأراملَ والأيتامَ إذْ هلكُوا والخيلَ إذْ هُزمتْ تبكي على عمرا

وزيادة على جعلها تبكي، جمعها مع أصناف من الناس، وهم الأرامل والأيتام، فكأنها أشخاص مثلهم، و زاد البيت جمالا؛ ما فيه من كناية بديعة عن كرم المرثيّ وشجاعته. هاتان الصفتان اللتان كان الفرزدق يكثر من ذكرهما في شعره بصور مختلفة؛ ليثبتهما للممدوح، أوينفيهما عمن يريد هجاءه، فربما عمد إلى تشخيص ما يتعلق بهاتين الصفتين؛ زيادة في التمكين لهما، والتنويه بهما، فمن بديع ذلك قوله: (3)

وجَفْنَةٍ مِثْلِ حوضِ البئرِ مُتْرَعَةٍ تَطْرُدُ عمّنْ أتاها الجوعَ والخصرا

إنها شخص يطرد الجوع؛ الذي جسّمه الشاعر أيضاً فجعله شيئاً يُطرد. وانظرإلى بديع قوله في هجاء رجل يُدعى: ابن جيّار: (4)

لوْ أنَّ قِدْراً بَكَتْ مِنْ طُولِ ما حُبِسَتْ على الحُفُوفِ بكَتْ قِدْرُ ابنُ جَيَّارِ

ما مَسَّـــــها دَسَـــــمٌ مُذْ فُضَّ معْدِنُـــــها ولا رأتْ بعدَ عَهْــدِ القَيْنِ مِنْ نـــــارِ

أنه في الوقت الذي ينفي فيه أنّ قِدراً بكت؛ يقيم التشخيص ويُظهره، ثم يثبتُ لهذه القِدر حاسة البصر في البيت الثاني، زيادة في التشخيص، الذي خدم مقصود الفرزدق في إظهار شدّة بخل ابن جيّار، بطريقة تشدُّ السامع إليها، وتثير فيه الدهشة والإعجاب.

أمّا قُدُورُ الفرزدق وقومه، فغدت شخوصاً متطبّعة بطبائعهم، وبداخلها شعور مماثل لشعورهم، إنها تُقري المُعتفين في السنة المجدبة الشديدة، التي تجفّ فيها الضروع من شدّة القحط،

---

(1) نفسه، 469/2.
(2) نفسه، 290/1.
(3) الديوان، 425/2.
(4) نفسه، 406/2، والحفوف: قلة الدسم. والقين: الحداد الذي صنعها.

يقول: (1)

هنالك تُقْرِي المُعْتَفِينَ قُدُورُنَا إذا الشّوْلُ أعْيا الحالِبين دُرُورُها

وتتجلّى أهميّة التشخيص وبديعه عنده؛ في قصته مع الذئب، الذي جعلنا ندرك مدى كرم الشاعر، الذي لم يقتصر على الناس، فتعدّاهم إلى غيرهم من المخلوقات الأخرى، حتى الوحشيّة منها، فنراه يخاطب هذا الذئب، ويدعوه إلى ناره، ويقاسمه الزاد، ثمّ يقول له: (2)

فقلْتُ له لـمّا تكَـشَّرَ ضاحـكاً وقائمُ سيْفِـي مِن يدي بمـكانِ

تَعَـشَّ فإنْ واثقْتَـنِي لا تَخُونُنِـي نكن مثْلَ مَنْ يا ذِئبُ يصطحبانِ

وأنتَ امْرُؤٌ يا ذِئبُ والغَدْرُ كنتما أُخَيَّيْنِ كانا أُرْضِعـا بِلِـبَانِ

ولو غَيْرَنا نَبَّهْتَ تَلْتَمِسُ القِـرَى أتاكَ بسهْمٍ أوْ شَبَـاةَ سِـنَانِ

لقد جعله ضاحكاً، وعدّه امرأً من الناس، وناداه وخاطبه، كما يُنادى الإنسان ويُخاطب، ثمّ يختم هذه الصورة بمفارقة جميلة، وهي أنّ هذا الأمر لو كان مع غيره؛ لأتاه بسهم أو شباة سنان، بدل أن يأتيه بزاد.

أمّا في مقام ذكر الشجاعة؛ فقد يصور الأسود الضراغم ساجدة؛ كما يسجد الإنسان، خوفاً وفرَقاً من ممدوحه، الذي شعرن بوجوده، يقول: (3)

ترى الأسود له خُرْساً ضراغِمُها يَسْجُدْن مِنْ فَرَقٍ منه إذا زَأَرَ

والعراق تعطي طاعتها لأمير المؤمنين؛ كما يعطيها أي إنسان، يقول:(4)

أمّا العراق فقد أعطتك طاعتها وعادَ يَعْمُرُ منها كلُّ تخْرِيبِ

ويصور الفرزدق العراق في صورة مريض، بعد أن أنهكته الفتن التي كادت تقضي عليه، لولا أنْ سخّر الله له الحجاج بحزمه وسطوته، فقد عرف مكمن الدّاء ونوع الدّواء، فشُفِيَ هذا

---

(1) نفسه، 277/1، الشول: التي لا ألبان لها، قد ارتفعت ألبانها.
(2) نفسه، 870/2.
(3) الديوان، 287/1.
(4) نفسه، 24/1.

المريض على يديه، يقول الفرزدق: (1)

شفيتَ مِنَ الدَّاءِ العراقَ فلمْ تدعْ به ريبةً بعدَ اصطِفاقِ الزّلازلِ

وينوّع الفرزدق في تشخيصاته، فنجد الثياب تسبّحُ، والمنبر يبكي، والأرض تتكلم، والشمس تسأل، ودجلة تنادي. فمن ذلك قوله:

- إذا لَبِسَتْ قيسٌ ثياباً سَمِعْتَهَا تُسَبّحُ من لُؤْمِ الجلُودِ ثِيابُها (2)
- بكى المنبرُ الشّرقيُّ إذْ قامَ فوْقَهُ أميرٌ فُقَيْمِيّ قصيرُ الدَّوارجِ (3)
- تقولُ الأرضُ إذْ غضبتْ عليهم أطائيٌّ يَسُبُّ بني تميمِ (4)

–

- يا دِجْلَ إنّكِ لو عصيْتِ لخالدٍ أمْراً سُقِيتِ بأمْلَحِ الأمْرارِ (5)
- ولو سُئِلتْ منْ كُفؤنا الشمسُ أومأتْ إلى ابْنَيْ منافٍ عبد شمسٍ وهاشمِ (6)

النوع الخامس: بديع التجسيم.

يسعى المبدع عن طريق هذا النوع من الاستعارة، إلى إيصال المعنى المجرّد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره، وقد أبدع الفرزدق في تجسيم هذه المعاني المجرّدة، ومن أمثلة ذلك قوله: (7)

إنَّ النَّدَى صاحبَ العبّاسَ حالَفَهُ والجودُ هم إخوةٌ قد أغْرقُوا البَشَرَا

وقوله: (8)

وقد علِمَ الظُّلْمُ الذي سَلَّ سيْفهُ على الناس بالعُدوانِ أنّكَ قاتِلُه

إنّ النّدى والجود والظلم ــ وكلها معان ــ قد أصبح لها قُدرة الإنسان وخصائصه، فالندى والجود هما صاحبا العباس وحليفاه، وهما معه إخوة، ولا يكون الأصحاب والحلفاء والإخوة ــ عادة

---

(1) نفسه، 695/2.
(2) نفسه، 69/1.
(3) نفسه، 142/1، والدّوارج: الأرجل
(4) نفسه، 834/2.
(5) الديوان، 335/1، وخالد هو خالد بن عبدالله القسري، أمير العراق، الذي شقّ نهر المبارك.
(6) نفسه، 859/2.
(7) نفسه، 425/2.
(8) نفسه، 638/2.

ـــ إلا من جنس واحد. أمّا الظلم فقد صار إنساناً على علمٍ بمصيره المحتوم، بعد أنْ سلّ سيفه على الناس بالعدوان، كما يفعل أيّ إنسان ظالم.

والتجسيم لا يكتفي بجعل المعاني محسوسة؛ كما هو في الاستعارة التجسيدية، بل يرقى بها درجة أخرى، فيجعلها أناساً تتحرك وتتصرف وتدرك، وهنا تكون الاستعارة في أرقى مستوياتها، كما أنها تكون أكثر حاجة إلى إعمال الفكر، وكدّ الذهن لإدراكها؛ حتى من الاستعارة التشخيصية، التي تظلّ كلّ الحدود فيها حسيّة بارزة. (1)

ومن بديع هذا اللون عند الفرزدق تجسيمه للشيب والشباب في صورة بديعة، فجعلهما خصمين يتقاتلان، قد أصلتا بسيفيهما، فكان منهما غالباً ومغلوباً، يقول: (2)

إذا نازَلَ الشيْبُ الشبَابَ فأصْلَتا   بسيْفَيْـــــهمَا فالشيبُ لابُدَّ غالِـــــــبُه

فياخيرَ مهـــــزُومٍ ويا شرَّ هـــــازم   إذا الشيبُ راقَتْ للشبابِ كتائبُه

إنّه بهذا يجسم لنا أحاسيسه و مشاعره؛ تجاه الشيب الذي لا مفرّ منه. ويكثرُ الفرزدق من تجسيم اللؤم والذلّ في هجائه لخصومه؛ في صور متنوّعة، فهما ينزلان حيث ينزلون، ويقيمان حيث يقيمون، كناية عن نسبتهما إليهم، بل وتمكّن هاتين الصفتين فيهم، فمن بديع ذلك قوله: (3)

أباهل إنّ الذلَّ باللؤم قد بنى   عليكم خِباءَ اللؤم ضربَةَ لازِم

وقوله: (4)

ألم تر أنّ اللؤمَ حلّتْ ركابُهُ   إلى الخَطَفِيِّ جاءتْ بذاكَ حوامِلُه

أناخَ إلى بيْتٍ عطيّةُ تحْـــــتهُ   إليه ذُرى اللـــــؤمِ استقَرّتْ مسايـــلُه

وقوله: (5)

بنى اللؤمُ بيْتاً فاستقرّتْ عِمادُه   على طَيِّءِ الأنباطِ ضربة لازم

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص211.
(2) الديوان، 52/1.
(3) الديوان، 801/2.
(4) نفسه، 665/2، والخطفي: هو جدّ جرير.
(5) نفسه، 824/2.

ويُجسّمُ اللؤمَ متعلّقاً ببني فُقَيْمٍ لاينفكّ عنهم في حِلِّهم وترحالهم، يقول: (1)

يَحلُّ اللؤْمُ ما حلّتْ فُقَيْم وإنْ ساروا بأقصى الأرض سارا

وقد يجعل للذلّ ثياباً كأنه إنسان، يقول: (2)

كليبٌ لِئامُ الناس لا يُنكرونه عليهم ثيابُ الذلّ مِن كلِّ مَقْعد

واللؤمُ والعِزُّ عنده يمنعان كما يمنع الإنسانُ، يقول في مقابلة طريفة بين لؤم بني كليب، وعزّة قومه: (3)

فاللؤمُ يمنعُ منكمُ أنْ تَحْتَبُوا والعِزُّ يمنع حَوْبَتِي لا تُحْلَلُ

إنه بهذا يسُدُّ جميع الأبوابِ، ويضع خصمه أمام واقع لايتغيّر.

أمّا الفتنة فلها نيران، وهي عمياء صمّاء، لكنّ ممدوح الفرزدق كان لها بالمرصاد، يُطفِئ نيرانها، ويقوم بإجلائها، يقول: (4)

فجاءُوا وقد أطْفَأتَ نيران فِتنةٍ وسكَّنْتَ رَوْعَاتِ القُلوُبِ الرّواجِفِ

ويقول: (5)

به جلا الفتنة العمياءَ فانكشفتْ كما جلا الصُّبْحُ عنه الليلَ فانسفرا

ويصوّر العراقَ شخصاً شارف على الموت بعد أن ثَلّتْ دعائمَه فتنةٌ جسّمها عمياء صمّاء، لولا أن سخّر الله له الحجاج فأحياه، يقول: (6)

أحيا العراقَ وقد ثلّتْ دعائمَهُ عمياءُ صمّاءُ لا تُبْقِي ولا تذَرُ

ومن بديع هذا اللون ما نرى فيه تزاحم الاستعارات التجسيميّة، كقوله مجسّماً الكرم واللؤم:

---

(1) نفسه، 384/1.
(2) نفسه، 195/1
(3) نفسه، 722/2، الحبوة في الأصل: اسم للاحتباء؛ وهو أن يجمع الرجل ظهره ورجليه بثوب، أو باليدين.
(4) الديوان، 543/2.
(5) نفسه، 289/1.
(6) نفسه، 435/2.

(1)

لن تُدركُوا كرمِي بلؤمِ أبيكمُ   وأوابدي بتنحُّلِ الأشعارِ

أو كقوله مجسّماً الخيانة والغدر: (2)

أظنّك مفجُوعاً برُبعِ منافقٍ   تَلَبّسَ أثوَابَ الخيانةِ والغدْرِ

لقد أكثر الفرزدق من هذا اللون، والمتتبّع لديوانه سيرى كيف أنّ الصبرَ يأبى، والأحقادَ تموت، والجوعَ يُقتَلُ، وأشعارَه تسافرُ، وحربَه تَخطرُ بالقنا، والعامَ خادعٌ، والندى له نيران، وقد يموت، والجوعَ يُطرد،... وغير ذلك كثير.

(1) نفسه، 448/2.
(2) نفسه، 373/1.

ثالثاً: بديع الكناية.

الكناية لون بديع من ألوان البيان، غنيّ بالمزايا، فهي تضفي على المعنى جمالا؛ وتزيده قوة، بتستُّر المقصود وراء لفظٍ أو عبارة أو تركيب.

والكناية في اللغة: "أن تتكلم بشيء وتريد به غيره"[1]. أما في الاصطلاح: فهي "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[2].

ويعرفها أحد الغربيين بقوله: "هي انتقالة من تصوّر إلى آخر، يرتبط مضمونه مع التصور المعطى برابطة التجاور"، ويرى آخر أنّ الكناية تَستغل على مستوى الأفكار؛ وليس على مستوى الألفاظ، روابط توجد فعلياً في العالم الخارجي، وفي عالم مفهوماتنا . [3]

فهي إذن عبارة صوريّة عرضيّة، أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنىً آخر في عقل الشاعر وقلبه،[4] يسعى المبدع عن طريقها إلى الرفع من قيمة هذا المعنى البعيد؛ الذي تشير إليه الكناية، في نظر المتلقي، وتعمل على تأكيده في نفسه،[5] بعد أن أحسّ بالمتعة والسعادة؛ لأنه حصل على مراده بعد تعب وإعمال فكر.

لقد اهتم البلاغيون والنقاد ــ قديماً وحديثاً ــ بالكناية، وعرفوا لها مكانتها في الإيضاح والتأثير، ومن أقدم الذين عرضوا لها ــ كما يقول أحمد مطلوب ــ "أبوعبيدة، وهي عنده كل ما فهم من الكلام والسياق، من غير أن يُذكر اسمه صريحاً في العبارة، وتحدّث عنها بعد ذلك الجاحظ؛ والمبرد وابن المعتز وقدامة وأبو هلال العسكري، ولكنهم لم يوضحوها كما وضحها عبدالقاهر" .[6]

والكناية عند عبدالقاهر الجرجاني: هي "أن يريد المتكلّم إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفه في الوجود، فيومئ به إليه،

(1) ينظر مثلا: ابن منظور، لسان العرب، مادة، (كني).
(2) ينظر مثلا: القزويني، الخطيب، تلخيص المفتاح، ص166.
(3) مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ص72،73.
(4) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص201.
(5) ينظر: أبو العدوس، يوسف، المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان ــ الأردن، الطبعة الأولى، 1998م، ص201.
(6) مطلوب، أحمد، عبدالقاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، الناشر: وكالة المطبوعات، بيروت، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1973م، ص157.

ويجعله دليلا عليه"[1]. وهو يرى أنّ السبب في أنْ كان للإثبات بها مزيّة لاتكون للتصريح، "أنّ كلّ عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه؛ أنّ إثبات الصفة؛ بإثبات دليلها، وإيجابَها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى، من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفْلاً"[2]. فهذه اللوازم والتوابع في الكناية؛ هي بمثابة الأدلّة والبراهين؛ على تحقيق المعنى وإثباته.

ويرى غاستون إينوت؛ أنّ الكناية "وهي تحرق مراحل مألوفة جداً، تقصّر مسافات كثيرةً تُسهّل الحدس السريع للأشياء المألوفة جداً"[3].

فالكناية إذن تمثّل واقعاً مألوفاً؛ التقط منه الشاعر حالة من أحواله، هي قادرة على بعث الفكرة وإحضارها؛ لأنها جزء حيٌّ منها[4]. انظر إلى قول الفرزدق في هجاء عمر بن هبيرة، الذي ولاّه الخليفة على العراق: [5]

أأطعمتَ العراقَ ورافِدَيْهِ فَزَارياً أحَذَّ يَدَ القميصِ

يريد كيف تولّي على العراق لصاً، عُرف بخفّة يده في السرقة؟ لكنه لم يشأ أن يعبّر بهذا المعنى الصريح، فالتقط من الواقع المألوف هذه الصورةَ، فمن المتعارف عليه قديماً عند العرب، أنّ السارق يُقصّر كمّه ويخفّفه؛ ليكون أقدر على فعله. حتى قالت العرب عن خفيف اليد في الطّرّ والسرقة: هو أحذُّ يدِ القميص"[6].

لقد أدرك الفرزدق خصوبة العبارة التي لم تدل على المعنى دلالة مباشرة؛ وإنما تلوّح وتومئ وتشير إلى المعنى المقصود؛ دون تكلّف، فكناياته مثل تشبيهاته واستعاراته؛ جاءت وليدةَ عفو الخيال، وصورَ النفس في أحوالها المختلفة، ويذكر أحد الباحثين أنّ أسلوب الكناية عند الفرزدق يُعدّ من أسطع مظاهر الأسلوب في ديوانه، خاصة في نقائضه، حتى إننا لانغالي ــ كما يقول ــ إذا قلنا

---

(1) دلائل الإعجاز، ص66.
(2) نفسه، ص72.
(3) مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ص74.
(4) ينظر: أبوموسى، محمد، التصوير البياني، ص460.
(5) الديوان، 2/487.
(6) ينظر: الثعالبي، أبو منصور، الكناية والتعريض، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م ص113.

إن نقائضه يكسوها التعبير الكنائي بوضوح. (1)

ونلمح بديع بلاغة الكناية عند الفرزدق في كثير من أغراضه الشعرية، لكنّ ذروتها تظهر في فخره، لاسيما في تصوير كرم آبائه، وأمجاد قبيلته، وكذلك في هجاء خصومه. إنه وهو يستعين بهذا اللون، يوسّع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي، ويُعبّر عن مشاعر خاصة تجاه الأشياء، فهذه الكائنات ترجع في مكوناتها إلى مشاعر نفسية، ـــ خاصة عند الفرزدق ـــ تتداخل فيها مُعطيات شعوريّة ولا شعوريّة. انظر إلى قوله مفتخراً بقومه، ويهجو جريراً: (2)

إنّا لنضربُ رأسَ كُلِّ قبيلةٍ   وأبوكَ خَلْفَ أتانِهِ يَتَقَمَّلُ

فصدر البيت كناية عن انشغال قومه بعظائم الأمور، وعجزه كناية عن ضعف شأن الخصم، وخمول ذكره، ويزداد جمال هاتين الصورتين بالمفارقة التي أحدثها الانتقال من الضجيج والقوّة في صدر البيت، إلى الهدوء المريب في عجزه، ومن العمل الرفيع، إلى العمل الوضيع.

ويقول في موضع آخر:(3)

حُلَلُ الملوكِ لِباسُنَا في أهْلِنا   والسَّابِغاتِ إلى الوغى نَتَسَرْبَلُ

فقوله: حلل الملوك لباسنا في أهلنا، كناية عما يتصف به قومه من مكانة عظيمة، وثراء وأمْنٍ؛ بسبب أخذهم بأسباب ذلك، التي يأتي في مقدّمتها شجاعتهم وإقدامهم. وهم سادة منعّمون، والدليل على ذلك أنهم رقاق النِّعال، يقول:(4)

إنِّي مِنَ القومِ الرِّقاقِ نِعَالُهُمْ   ولسْتُ بحمدِ اللهِ والِدِيَ الْفِزْرُ(5)

إنّ مثل هذه الكناية اللطيفة تشدُّ السامع إليها؛ لِمَا تحتاجه من إعمال للذهن، وتحريك للألباب،

---

(1) ينظر: الدسوقي، محمد، البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010م، دسوق ـــ مصر، ص204، 205.

(2) الديوان، 719/2.

(3) نفسه، 717/2.

(4) نفسه، 338/1.

(5) الفِزْرُ، هو لقب سعد بن زيد مناة، وكانت له مِعْزى، فاسترعى ابنيه؛ هبيرة وصعصعة معزاه، فقالا: والله لانرعاها سنّ الحسل، فغضب، وغدا بها إلى سوق عكاظ، ونادى؛ هذه المِعزى حلٌّ لمن أخذها فرداً، وحرام على من أخذ زوجاً، فانتُهِبتْ، والفِزْرُ: الزوج، وسُمّي الفزر لذلك. ينظر: الزمخشري، المستقصي لأمثال العرب، (الحاء مع التاء) رقم: 209، 57/2.

والحسل: ولد الضّبِّ حين يخرج من بيضته، ومعنى لا نرعاها سن الحسل: أي أبداً؛ لأنّ سنها لا تسقط أبداً حتى تموت. ينظر: لسان العرب، مادة: (حسل).

فكانت بذلك أعمق أثراً، وأجمل سحراً، وأكثر قبولاً من التعبير بالحقيقة. ويُكثر الفرزدق من نسبة المجد إلى قومه في صور كنائيّة، فهو ــ مثلا ــ بناءٌ بناه آباؤه وقومه، يقول: (1)

طويلُ عِمَادِ البيتِ تَبْنِي مُجاشِعٌ إلى بيته أطنابُها ما تنزّعُ

ويقول: (2)

بنى لِي به الشَّيخانِ مِنْ آلِ دَارِمٍ بِنَاءً يُرَى عند المِجَرَّةِ عالِيا

إنّ هذا البناء، أو المجدَ ثابت، رفيع العماد، يُرى شامخاً من بعيد.

ومن مفارقات الكناية بالبناء؛ أنه قد يكون كناية عن نسبة صفة ذميمة؛ يتصف بها الخصوم؛ للدلالة على لزومها لهم، والتصاقها بهم، فمن ذلك قول الفرزدق: (3)

بَنَى اللُّؤْمُ بيْتاً فاسْتَقَرَّتْ عِمَادُهُ على طيِّءِ الأنباطِ ضَرْبَةَ لازمِ

ومن بديع كناياته عن كرمه وكرم آبائه، قوله: (4)

إلى نار ضرَّابِ العراقِيبِ لمْ يزَلْ له مِنْ ذِبابَي سيفه خيرُ حالبِ

فأبوه غالب ضرّابُ عراقيب الإبل، أي أنّه كثير النحر لها، فهو إذن كثير الكرم، وقد ورث الفرزدق عن أبيه هذا الخُلُق، يقول: (5)

أنا ابنُ السّمينِ مِنْ ذُؤَابَةِ دارم وأوْرَثَنِي ضَرْبَ العراقِيبِ غالِبُ

وفي قوله: ابن السّمين، كناية أيضاً عن الحسب العالي. وهو من سلالة غُرٍّ؛ يُبارون الريح كرماً، أعِزَّةً ما ازورّ جانبهم، يقول: (6)

وكم مِنْ أبٍ لي يا معاويَ لَمْ يَزَلْ أغَرَّ يُبَارِي الرِّيحَ ما ازْوَرَّ جانبُه

---

(1) الديوان، 504/2.
(2) الديوان، 896/2.
(3) نفسه، 824/2.
(4) نفسه، 31/1.
(5) نفسه، 31/1.
(6) نفسه، 75/1.

وكان الرجل من هؤلاء الآباء يجمع مع كماله الخُلُقِي، كمالاً خِلْقِياً، انظر إلى قوله: [1]

طويلُ نجادِ السّيف مُذْ كان لَمْ يكنْ قُصيٌّ وعبدالشمسِ ممّنْ يُخاطِبُه

فطويل نجاد السيف، كناية شائعة عن طول القامة، ويحمل البيت في شطره الثاني كناية أخرى؛ عن أنّ الأب من آبائه ــ حسب رأيه ــ أعلى مكانة من آباء معاوية، قصيّ وعبد شمس القرشيين، فهما ــ على علوّ مكانتهما ــ لا يجرؤان حتى على مخاطبته، فهي كناية وتعريض.

لقد استطاع الفرزدق بهذه الصور الكنائية؛ أن يحيط آباءه بهالة من الإجلال والإكبار، بطريقة مختصرة، كانت أثبت في ذهن السامع، وأبلغَ من التعبير بالألفاظ المباشرة، بل ربما من كثير من الصور الفنية الأخرى.

ومع استعمال الفرزدق للكنايات المعروفة عند العرب، كطويل النجاد؛ لطويل القامة، ونؤوم الضحى؛ للمرأة المخدومة المنعّمة، ومجامع الأوصال؛ للرقبة، نجده كثيراً ما يخلق كناياته بنفسه، فالعلاقة في بعض صور الكناية تراها من صنع المتكلم، بالتماسه ضرباً من المناسبة بين المكنى به، والمكنى عنه، يُدرك بمعونة القرائن المحيطة بالعبارة،[2] ومن ذلك كنايته المشهورة في رثاء إحدى نسائه، وهي من جيد الكناية وبديعها: [3]

وغِمْدُ سِلاحٍ قدْ رُزِئْتُ فلَــمْ أنُحْ عليه ولَمْ أبعثْ عليه البواكِيا

وفي جوْفِهِ مِنْ دَارمٍ ذو حَفِيظَةٍ لَوَ انَّ المنايـــــا أنسأتْهُ ليالــــــيا

لقد قيل: "إنه ما كُنّي عن امرأة ماتت، بأحسن من هذه الكناية، وإنها لجيّدة في معناها، فائقة في مقصودها ومغزاها"[4]، وقال عنها ابن الأثير: "وهذا حسن بديع في معناه، وما كُنِّيَ عن امرأة ماتت بِجُمَعٍ[5] أحسن من هذه الكناية، ولا أفخمَ شأناً"[6].

ومن بديع كناياته قوله في خالد القسريّ؛ عندما أراد سليمان بن عبدالملك قطع يمين خالد؛

---

(1) نفسه، 75/1.
(2) أبو موسى، محمد، التصوير البياني، ص520.
(3) الديوان،894/2.
(4) العلوي، يحي بن حمزة، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصـــرية، صـــيدا، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م، 212/1.
(5) ماتت المرأة بجُمَع؛ أي ماتت وولدها في بطنها، ينظر: اللسان، مادة (جمع).
(6) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 198/2.

لضربه أحد القرشيين، لولا شفاعة يزيد بن المهلب فيه، حتى خففت العقوبة بضربه مائةً كما ضَرَبَ القرشيّ، يقول الفرزدق: [1]

فلولا يزيدُ بن المهلّب حلَّقَتْ　　بكَفّكَ فَتْخاءٌ إلى الفُتْخِ في الوَكْرِ

فأخذ الطائر اليدَ إلى فراخه كناية عن قطعها، وفيها من التهويل والتخويف مالا يمكن أن يحققه اللفظ المباشر، ثمّ يقول لخالد بعد ذلك: [2]

أظنّك مفجوعاً برُبْع منافقٍ　　تَلَبَّسَ أثْوابَ الخيانَةِ والغَدْرِ

يقول الثعالبي: "إنما كنّى عن أنّ يمينه تقطعُ، فيذهب ربع أطرافه الأربعة"[3]، وكنّى عن تمكّن الخيانة والغدر منه؛ بتشخيصهما وتلبُّسِه لأثوابهما.

ومن بديع كناياته ما صيّر به المذمومَ محموداً، فقال في هجاء آل المهلّب بن أبي صفرة:[4]

ولمَّا رأيتُ الأزْدَ تَهْفــــو لِحَاهُــــمُ　　حَوَالَيْ مَزَوْنِيٍّ لَئِيــــــــــم المُرَكَّــــــــبِ

مُقَلَّــــــدَةً بَعْدَ القُلُــــــــوسِ أعِنَّــــــــــــةً　　عَجِبْتُ ومَنْ يَسْمَــــــعْ بذلك يَعْجَـــــبِ

تَغُمُّ أُنُوفــــــاً لَمْ تَكُـــــنْ عَرَبِيَّـــــــــــةً　　لِحَى نَبَطٍ أفْوَاهُــــــــــــــــهَا لَمْ تُعَــــــــــــرَّبِ

فكيف ولَمْ يأتُــوا بمكّـــــة مَنْسِـــــكاً　　ولَمْ يعْبُدُوا الأوْثانَ عند المُحَصّــــَبِ

ولَمْ يَدْعُ داعٍ يا صَباحاً فيرْكَبُوا　　إلى الرَّوْع إلاّ في السَّفِينِ المُضَبَّبِ

أى أنهم ليسوا عرباً، فهم لم يعبدوا الأوثان، وهذه مفارقة من مفارقاته الكثيرة في شعره، فقد جعل من عبادة الأوثان مفخرة تؤكد الانتساب إلى العرب من عدمه.

ومن بديع كناياته التي دلّت في إيجاز عن أمور كثيرة؛ وخطرات نفسية متنوعة، قوله: [1]

(1) الديوان، 373/1، الفتخاء، العُقاب، والفتخ: فراخها.
(2) نفسه، 373/1.
(3) الكناية والتعريض، ص113.
(4) الديوان، 11/1، مزوني: أراد به المهلب؛ والمزون: الملاحون، القلوس: حبال السفينة الضخمة، المحصّب: مكان رمي الجمـــرات بين مكة ومنىً، المضبب: المقفل بإحكام.

إذا مالكٌ ألقى العِمامَةَ فاحذروا   بَوادِرَ كَفّيّ مـــالكٍ حين يغضـــب

فَإنَّهــُمَا إنْ يَظْلِمَـــــــاكَ ففيـــــــــهمَا   نَكَالٌ لِعُرْيانِ العذابِ عَصَبْصَبِ

فإلقاء العمامة كناية عن التأهب للقيام بعمل جادّ، فيه حزم ومضاء، فليحذر المخـــالفون مـــن بطش مالك ونكاله إن رأوا منه ذلك.

ومن كناياته البديعة المفعمة بالدلالات، قوله يهجو جريراً: (2)

ضَرَبَتْ عليك العنكبوتُ بنسْجها   وقضى عليك به الكتابُ المُنْزَلُ

فبيت جرير في العرب ــ كما يراه الفرزدق ــ كالبيت الواهن الضعيف، وفي الشطر الثاني يشير الفرزدق إلى قوله تعالى: (3) " وإنَّ أَوْهَنَ الْبيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ".

وقوله في مدح يزيد بن المهلب: (4)

ولقد رَجَعْتَ وإنّ فارسَ كُلَّها   مِنْ كُرْدِهـــا لخَوائفُ المُـــــــرَّار

فَتَرَكْتَ أخْوَفَها وإنّ طَريقَـــها   لَيَجُـــوزُهُ النَّبـــــطِيُّ بالقِنـــــطار

أمّا العراقُ فلم يكُنْ يُرجى به   حتى رَجَعْتَ عواقبُ الأطْهار

لقد صارت طريق فارس آمنة؛ حتى أنّ النبطيّ ــ على ضعف شأنه عندهم ــ يسير فيه بالمال الكثير لايخاف، بعد أن رجع يزيد بن المهلب إلى الولاية، أمّا انشغال أهل العراق عن أطهار النساء، وطلب الولد، فهو كناية عن شدّة خوفهم قبل رجوع ابن المهلّب، الذي أعاد لهم الأمن والأمان.

ومن بديع كناياته في هجائه قوله:(5)

أباهلُ لوْ كانت ثمانون منكُمُ   حَلائِلَ لِي ما خِفْتُ حداً على ظَهْري

فهذه كناية عن أن نساءهم لسن بحرائر، فهنّ إماءٌ، ولا حدّ في الإسلام لعدد مِلْك اليمين؛ حتى

(1) نفسه، 31/1.
(2) نفسه، 715/2.
(3) سورة العنكبوت، من الآية 41.
(4) الديوان، 377/1.
(5) نفسه، 408/2.

يتّهم الفرزدق بالزنا فيقام عليه الحدّ. أمّا قوله في هجاء بني جعفر بن كلاب: [1]

وقد علِمَتْ أعداؤُها أنَّ جعفراً　　يقِي جعفراً حدَّ السيوفِ ظُهُورُها

فيُبيّنُ أنّ الضرب يقع في ظهورهم، كناية عن فرارهم وتولّيهم في الحرب، وزيادة في إيلامهم والسخرية منهم؛ صوّر هذه الظهور دروعاً أو نحوها؛ مما يَقِي المقاتل في الحرب، أمّا قوم جرير فإنهم أذلاّء، والدليل على ذلك؛ أنهم لايشربون إلا بعد أنْ يشرب الناس ويرعوا أنعامهم، يقول: [2]

والحابِسينَ إلى العَشِيِّ ليأخُذُوا　　نُزُحَ الرّكِيِّ ودِمْنَةَ الأ سْآر

فالناس لا يفعلون ذلك اختياراً، وإنما يضطرّ إليه ضعفاؤهم وأذلاّؤهم. أمّا آل المهلّب فقد تمكّن منهم اللؤم، وتأصّل فيهم، دون استثناء، يقول: [3]

أُولئك مَعْشَرٌ أقْعَوْا جميعاً　　على لُؤْمِ المَنَاقِبِ والنِّجَارِ

فهذه كناية عن شدّة لؤمهم، وحرصهم على بقائه فيهم، واختار الإقعاء دون غيره من الألفاظ الدالة على الحيازة؛ لِمَا تحمله اللفظة من دلالات الخسّة، إذْ تطلق على جلسة الكلب ونحوه، كالذئب والسبع، إذا جلس على استه مفترشاً رجليه، وناصباً يديه،[4]

ومن بديع هذه الكنايات المؤلمة قوله: [5]

ما الباهِلِيُّ بصادِقٍ لك وَعْدَهُ　　ومتى تَعِدْكَ الباهليّةُ تَصْدُقُ

لقد كنّى عما يريد من فحش؛ بألفاظ ظاهرها عَفٌّ نقيٌّ، لكنّ باطنها فيه القسوة المبكية التي لا ترحم، ومما زاد في بديع هذه الكناية؛ المقابلة بين شطري البيت، والمفارقة التي جعلت من الصدق سبباً في الهجاء المقذع.

ولعل من بديع الكنايات عنده تلك التي تتجلى فيها ــ فوق المعنى الأساسي المكنى عنه ــ

---

(1) نفسه، 461/2.
(2) نفسه، 448/2، الحابسون: الذين يحبسون ماشيتهم حتى يَردَ غيرهم الماء فيُقبلون عليه فيما بعد، النزح: ما ينزح من ماء البئــر، الركي: البئر، الدمنة: ما بقي في أسفل البئر، الأسآر: جمع سؤر وهو البقيّة.
(3) الديوان، 412/2.
(4) ينظر: إسماعيل بن حمّاد، الصحاح، مادة (قعا).
(5) الديوان، 592/2.

دلالات أخرى، انفعاليّة ونفسيّة، فمن ذلك قوله وهو في سجن خالد القسري: (1)

وعَلَّمَنِي مَشْيَ الْمُقَيّدِ خالدٌ   وما كنتُ أدْنى خَطْوِهِ أتَعَلَّمُ

فقد كنّى عن طول فترة سجنه مقيّداً؛ بقوله: وعلمني...، وهو في الوقت نفسه يعبّرُ عن شدّة ألمه، وعميق حزنه، وانكسار نفسه، وهو الذي تعوّد حياة الحرية في عزّة ومنعة، ولم يكن التعبير المباشر ليظهر مثل هذه الانفعالات والأحاسيس النفسية. وانظر إلى كنايته البديعة في قوله: (2)

ما زلْتُ أفْتَحُ أبواباً وأُغلِقُها   حتّى لَقِيتُ أبا عمرو بن عمّار

إنّ جمال هذه الكناية يكمنُ في دلالاتها الكثيرة، فقد وجد في أبي عمرو كلَّ ما كان يبحث عنه، بعد أن أمضى وقتاً كمن يفتح الأبواب ويغلقها، كناية عن لهفته، وعدم استقراره، حتى فتح باباً وجد وراءه أبا عمرو بن عمار، فهدأت نفسُه، وعاد إليه استقراره، بعد أن وجد فيه أو عنده؛ كلَّ ما يمكن أن نتصوّرَ أنّ الفرزدق كان يبحث عنه.

ومن بديع كناياته تلك التي عمل فيها على المقابلة أو المزاوجة بين كنايتين في بيت واحد؛ لتعمل كل كناية على دعم الأخرى، بتأكيدها وترسيخها، فتزداد كل منهما جمالا وقيمة، فمن ذلك قوله: (3)

ومَنْسُوبَةِ الأجْدادِ غيرُ لئيمَةٍ   شَفَتْ لِي فُؤادِي واشْتَفَى بي غَلِيلُها

فقوله: شفت لي فؤادي، كناية عن قضاء حاجته منها، وقوله: واشتفى بي غليلها، كناية عن قضاء حاجتها منه، وبذلك تكتمل الصورة، ويسيطر الارتياح لها، وقد عبّر عن كل ذلك في شطر بيت، مع التزام عفيف اللفظ.

وقال مكنّياً عن الكرم والبخل في مقابلة بديعة: (4)

أبَتْ يدُهُ إلاّ انْبساطاً بمالِها   إذا ما يَدٌ كانت على مالِهَا قُفْلا

---

(1) نفسه، 805/2.

(2) نفسه، 382/1، وأبوعمرو بن عمار: هو زبان بن عمار التميمي، المازني، البصري، ويلقب أبوه بالعلاء، من أئمة اللغة والأدب، وأحد القراء السبعة، ولد بمكة سنة 70هـ، ونشأ بالبصرة، ومات بالكوفة سنة 154هـ، ينظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 15، 2002م، 41/3.

(3) الديوان، 605/2.

(4) نفسه، 685/2.

فانبساط اليد كناية عن الكرم، واليدُ القفلِ كناية عن البخل، فممدوحه كريم حتى في أوقات الشِّدَّة، التي تجعل غيره يمسك المال، ويبخل به، فمقابلة الشيء بضدّه يزيده وضوحا وتميّزاً كما هو معلوم، وقد يحمل الشطر الثاني فوق ذلك تعريضاً بشخص معيّن قصده الشاعربقوله.

ومن هذا النوع قوله في آخر بيت من قصيدة يمدح بها الوليد بن عبدالملك: (1)

فَنُصْحِي لكم قادَ الهوى مِنْ بِلادِهِ   إلى مَنْبَتِ الزَّيْتُونِ مِنْ مَنْبَتِ النَّخْلِ

إنه لمَّا كنّى عن الشام التي بها دمشق عاصمة الخلافة، بقوله: منبت الزيتون، ناسب أن يكنّي عن موطنه بمنبت النّخل؛ ليكتمل بذلك جمال الصورة الفنية، ويكون لها جميل الأثر.

يتضح مما سبق أنّ بديع الصورة، في شكله التشبيهيّ والاستعاريّ والكنائيّ، كان حاضراً في شعر الفرزدق، وإنْ ظلّ تناوله لهذه الألوان البديعية على طريقة القدماء، فلم يكن ما أصابها من بعض التطوير والتجديد ليصل بها إلى التميّز عن تلك الألوان الجاهليّة، فالفرزدق وشعراء عصره "لم يصلوا بهذه الألوان إلى حدّ المذهب الفنّي الواضح المعالم، المحدّد الطرق والأهداف، فقد كانت الصنعة عندهم تُغطّى بكثير من مظاهر الطبع والتقليد"(2)، وكان تطوّرها تلقائياً وعفوياً عندهم، ونتيجة طبيعية لتطور الحياة والعقول.

---

(1) نفسه، 706/2.

(2) الرباعي، عبدالقادر، صريع الغواني، مسلم بن الوليد، حياته وشعره، جدارا للكتاب العالمي، عمان ــ الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد ــ الأردن، الطبعة الأولى، 2006م، ص447.

الفصل الثانـي

بديـع التضـاد

في شعر الفرزدق

الطباق ــ المقابلـة ــ المفارقة

الفصل الثاني

بديع التضاد في شعر الفرزدق

(الطباق، المقابلة، المفارقة)

إن من أهم ما يميز الشعراء من غيرهم هو قدرتهم التخييلية، التي تجعلهم قادرين على الجمع بين الأشياء المتباينة، والعناصر المتنافرة، في علاقات متناسبة، تزيل التباين والتنافر، بل وتخلق الانسجام والوحدة بين هذه المتنافرات، فالشعراء ـــ كما يقول الخليل بن أحمد ـــ أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. [1]

وأشكال التضاد أو التباين هذه؛ من طباق ومقابلة ومفارقة؛ تسهم في إشاعة الحركة والحياة في الصور والمعاني، وتمنح النص آفاقاً ثرّة، فتسهم في ربط أجزائه، وتولّد فيه الحركة؛ بسبب المعاني المتضادة التي تعمل على إيضاح المعنى، وتقريب الصورة، فهي كما قال الشاعر: [2]

فالوجهُ مثلُ الصبحِ مُنبَلِجٌ   والشَّعْرُ مثـــل الليلِ مُسْـــوَدُّ

ضِدَّانِ لمَّا اسْتُجْمِعا حَسُنَا   والضِّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضِّدُّ

ويزداد هذا التباين بديعا وروعة؛ وتأكيدا للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر؛ عندما يأتي عفو الخاطر، دون قصد إليه، كما هو الحال عند شعراء العصر الأموي ومَنْ قبلهم، ولهـذا السـبب فـإن الباحث قد يجد أحيانا صعوبة في الكشف عن هذه الثنائيات المتضادة في شعرهم؛ لاندماجها في النص، محدثة فيه التناسب بدل التناقض.

لقد استطاع الشعراء من أمثال الفرزدق؛ أن يجعلوا من التباين لغـة أصـليّة، بمهـاراتهم اللغوية، وخبرتهم الحِرَفِيّة، فلم يكن هذا اللون بائن التكلّف عندهم، ووجدت حالات التباين والتنـاقض لديهم تفسيرا روحيًّا قادها إلى التكامل والانسجام وخلق التوازن، دون خوف من التباس المعنى؛ لأنها وضعت في السياق الكفيل بتحديد المعنى المراد، فهذه الأضداد في النص هي أجزاء من كُـلٍّ تتفاعـل

(1) ينظر: القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143.

(2) البيتان لأبي الشيص الخزاعي، ينظر ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره، جمع وتحقيق: عبدالله الجبوري، المكتـب الإسـلامي، بيروت ـــ دمشق، الطبعة الأولى، 1984م، ص138.

معه، وتأخذ حياتها منه، وهي من عناصر بنائه الأساسية، ودورها لا يقلّ أهمّيّة عن دور عناصر الشعر الأخرى من إيقاع وصورة، فهي جزء من التركيب الفني جميعه.

"إن الشاعر الذي يملك مثل هذا الشعور القوي يطوف بعيداً و قريباً، يرتفع إلى أعالي السماء، وينزل إلى أغوار الأرض، ولكنه لا يفقد توازنه، بل يبقى منسجما مع نفسه وانفعالاته؛ ومع المواد التي يجمعها في قصيدته" (1)

ولأهمية هذه الثنائيات الضدّيّة في إبراز المعنى؛ وشدّ السامع إليه، تكلم النقاد عن الطباق والمقابلة منذ عصر الأصمعي(2)، وعدّ ابن المعتز المطابقة ــ بسيطها ومركبها ــ من أبواب البديع(3)، وكذلك فعل عبدالقاهر الجرجاني(4)، وهما عند الفخر الرازي من مقتضيات الأحوال، وموجبات الأغراض(5).

وانظر إلى أهمية الجمع بين الضدين في بيان السلطان في أشمل مظاهره وأكملها، وذلك في قوله تعالى(6): (قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ علَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)، فقد يستطيع إنسان أن يُعز، ولكنه قد يعجز عن الإذلال، وقد يقدر على الإيتاء، ولكنه قد لايقدر على النزع، فلا يقدر على الجمع بين ذلك كله على الحقيقة إلا الله، الذي بيده كل شيء، وقد دلّت الآية على ذلك باجتماع هذه الأضداد فيها، ثم تأتي الآية التي بعدها لتحمل مزيداً من الأضداد التي تؤكد قدرة الخالق سبحانه، قال تعالى(7): (تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ).

وعلاقة التضاد قابلة لأن تتجاوز مستوى البيت الشعري، أو الفقرة من النثر، إلى المقطع، وإلى النص بتمامه، يقول الزمخشري: " وقد جعل الله فاتحة سورة المؤمنين (قدأفلح المؤمنون) وأورد

(1) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص259.
(2) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص36.
(3) ينظر: نفسه.
(4) ينظر: أسرار البلاغة، ص19.
(5) ينظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1985م، بيروت لبنان، ص285.
(6) الآية 26 من سورة آل عمران.
(7) الآية 27 من سورة آل عمران.

في خاتمتها (إنه لايفلح الكافرون) فشتان ما بين الفاتحة والخاتمة"[1]. وقد يصل هذا التجاوز إلى حـدّ اعتبار نص بتمامه طرفا من من طرفي المقابلة، ونص آخر هو الطرف المقابل لـه،[2] ويمكـن أن تكون القصائد التي مدح فيها الفرزدق أشخاصا مع قصائد أخرى هجا فيها نفس الأشخاص؛ مثالا على ذلك.

إن بديع التباين عند الفرزدق والذي أساسه تداعي المعاني، لم يكن عن تعمّل فكري مرهق، وإنما كان من الإلهام الفطري، والخيال الواسع، ولعله وجد في هذه المتضادات والمتبينات متّكأ يعبّـر به عن التناقض والتضاد الذي كان يلوح لعينيه في المعاني التي يتناولها[3]. فنراه ــ مثلا ــ يسـتعين بهذه الأضداد حين يمدح سليمان بن عبد الملك في إحدى القصائد؛ ليقابل بين عدله وظلـم الحجـاج، فيقول: [4]

فَلَقَــدْ عَزَزْنَا بَعْــدَ ذِلَّتِــنَا   بِكَ بعْدَ ما نَأبى عنِ القَسْرِ..

أحْيَيْتَ أنفُسَنا وقدْ هَلَكَتْ   وجَبَرْتَ مِنَّا وَاهِيَ الْكَسْرِ..

فإنْ نَعَشْتَهُمُ لقد هَلَكُــوا   واليُسْرُ يَفْرُجُ لَزْبَةَ الْعُسْــرِ

ويعلق شاكر الفحام على هذه الأبيات بقوله: "لقد بدا الفرزدق ماهراً صنعاً، بحسن التـأتّي لفكرته، حين يختار لها مثل هذه المطابقات الموحية، تترقرق سلسة سائغة، لا اجتلاب فيها، ولا تكلف، وكأنّ الشاعر لم يقصد إليها، ولم يردها"[5]، لقد التحم الطرفان في هذه الأمثلة ببنية العمق؛ على الرغم من انقسامهما وتضادهما، ولا نراها كتلك المقابلات الشكلية التي هي كما وصفها أحد الباحثين بأنها "لا تلتحم ببنية العمق، لا لشيء إلا لخوائها من المضمون النفسي"[6]، ومردُّ ذلك عنده إلـى "أن الشـعراء

(1) الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الثانيـة، بيروت ــ لبنان، 186/1.
(2) ينظر: عبدالمجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص152.
(3) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، 1977م. ص506.
(4) القصيدة في الديوان، 324/1.
(5) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص506.
(6) نصر، عاطف جودة، البديع في تراث الشعر العربي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 2، سـنة 1984م، ص85، نقـلا عـن: الساحلي، منى علي، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ــ ليبيـا، 1996م، ص246.

بيتوا التقابل خارج الأشعار.." (1).

إن الجمع بين المتناقضات، وإحداث الانسجام بين المتنافرات، عـن طريـق المطابقـة أو المقابلة أو المفارقات المختلفة في الشعر؛ لايتم إلا عن طريق خيال واسع، وموهبة فذة، فتُرى بديعـة طريفة، وقد لاتقف ألفاظ هذه الأضداد عند مجرد إحداث التضاد، بل تطالعك من خلالها أشكال بديعية أخرى؛ كالجناس والتصدير وأشكال الصورة، فيعمل كل شكل من هذه الأشكال على ترشـيح غيـره، وتسمو هذه الأشكال بالتضاد، كما يسمو هو بها.

إذن فهذه الثنائيات الضدية ليست من قبيل الزخرفة، بل هي عناصر دلالية بديعـة، تقـوم بحمل رسالتها، بتأكيدها للمعنى، وبما تحمله من غنى وخصب للنصوص، فتشد القارئ أو السامع إليها، وهي تختلف وتتنوع بساطة وتركيبا، فمن مطابقة بسيطة بين كلمتين؛ إلى مقابلات ومفارقات تتسع فيها دائرة التضاد.

ولإظهار ما تحفل به أنماط التضاد من جماليات في شعر الفرزدق آثرت ـ كما في الفصل السابق ـ ألا أقف عند التقسيمات البلاغية الكثيرة لهذه الأنماط؛ لأن " الإحساس بوجهي الأشياء ـ كما يقول رجاء عيد ـ مهما تكن الطريقة، كفيل بإثراء الأسلوب؛ إذا توافر لدى الشاعر ما يهيـئ لعملـه النجاح، ولا يجدي صلب العين على الطباق وأنواعه وتفريعاته المختلفة"(2).

---

(1) السابق، الصفحة نفسها.

(2) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص472.

أولاً: بديع المطابقة،

المطابقة: ويقال لها: الطباق والتطبيق والمطابقة والتكافؤ، وأصلها في اللغة من ذلك المطابق من الخيل والإبل الذي يضع رجله موضع يده(1)، ويشير الخليل بن أحمد إلى معنى الطباق اللغوي بقوله: " طابقت بين الشيئين: جعلتهما على حذو واحد وألزقتُهما، فيسمى هذا المطابق"(2)، وذكر الأصمعي المطابقة في الشعر فقال: أصلها وضع الرجْلِ في موضع اليد في مشي ذوات الأربع، وأنشد لنابغة بني جعدة:

وخَيْلٍ يُطابِقْنَ بالدارعِينَ طباقَ الكلابِ يطأن الهراسا(3)

وقال الرماني: المطابقة، مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان(4).

والطباق هو الفن الثالث من بديع ابن المعتز، وهو من سماه المطابقة، يقول: "ومن البديع أيضاً التجنيس والمطابقة"(5)، وقد مثل له بأمثلة كثيرة. ويعرفه الآمدي بقوله: " هو مقابلة الحرف بضده، أو ما يقارب الضد، وإنما قيل مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبه، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى"(6)، ويعدّه عبدالقاهر الجرجاني من أقسام البديع، ويعرفه بقوله: "وأما التطبيق... فهو مقابلة الشيء بضده"(7).

فالطباق ربط قديما بالتضاد اللغوي بين كلمتين مفردتين، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد(8)، وتقرر أن المطابقة هي الجمع بين الضدين عند غالب الناس(9)، حتى في هذا العصر، على الرغم مما أثارته لفظة الطباق من مناقشات، بسبب إحساس البلاغيين بعدم وجود مناسبة بين معناها اللغوي ومعناها الاصطلاحي، "فالطباق هو اختلاف لفظين في معناهما اختلاف

---

(1) ينظر: اللسان، مادة (طبق).

(2) كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 2002م، بيروت – لبنان، مادة طبق.

(3) ينظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 6/2.

(4) ينظر: السابق، الصفحة نفسها.

(5) كتاب البديع، ص2.

(6) الموازنة، ص254.

(7) أسرار البلاغة، ص20.

(8) ينظر: العسكري، أبوهلال، الصناعتين، ص307.

(9) ينظر: الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، 157/1.

الضدّ والعكس"[1].

وسمّي الجمع بين الضدين طباقا؛ لمساواة أحدهما للآخر، وإن اختلفا في المعنى، ولهذا قيل للشيء طبق ومطابق، إذا ساوى الآخر في مقداره عندما يجعل عليه أو يغطى به وإن اختلف الجنسان[2].

والطباق ليس محسناً بسيطاً يدرس ضمن حيّز ضيّق، وإنما هو طاقة تعبيرية عالية، ووسيلة فنية مميزة، وذلك إذا جاء في مكانه الصحيح؛ ضمن المكونات الأساسية للنص الأدبي، والمهمة الأساسية لدراسة الطباق هي الوصول إلى الدلالات العميقة؛ التي تخرج بالطباق عن مضمونه المعجمي؛ إلى معنى آخر أرحب أفقاً، وأوسع مجالاً ضمن الإطار السياقي لمفردات الطباق، يقول محمد زغلول سلاّم: "إذِ المعروف أنّ الألفاظ عند سماعها أو قراءتها تحدث حركة ذهنية، بها يتصور المعنى في العقل، وربما استدعى اللفظ معنى مقارباً أو مضاداً، فالأضداد إذن تدخل تحت نظرية الاستدعاء المعنوي، هذا من ناحية المعنى في العقل، أما من الناحية اللغوية؛ فإن للأضداد خطرها في الأسلوب، وهو خطر يرجع إلى الصلة المعنوية بين اللفظ، وسياق العبارة"[3].

انظر إلى قول الفرزدق[4]:

وإنِّي سَفِيهُ النَّار لِلْمُبْتَغِي القِرَى   وإنِّي حلِيمُ الكَلْبِ للضيْفِ يَطْرقُ

تراه جمع بين سفيه، وحليم، وهما يشكلان ظاهرياً علاقة تضاد، لكن السياق الذي وضعهما الفرزدق فيه جعلهما يشتركان في معنى واحد؛ هو الدلالة على الكرم، فأثار بذلك خيالنا، وشدّ انتباهنا إلى المعنى الذي يريده. لقد مثّل الطباق هنا أداة فاعلة للتعبير عن صفة الكرم؛ وتمكنها في شخصية الشاعر، فقدرة الشعر الكبرى ــ كما يقول ماثيو آرنولد ــ "تكمن في قدرته على تناول الأشياء بطريقة توقظ فينا إحساساً كاملا جديداً أليفاً بها"[5].

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، صريع الغواني مسلم بن الوليد، ص482.
(2) ينظر: الآمدي، الموازنة، ص254.
(3) سلام، محمد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي؛ إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف بمصر،الطبعة الثانية، 1961م، ص134.
(4) ينظر: البيت في كتاب محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، لأبي القاسم حسين بن محمد الراغب الأصفهاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ــ لبنان، 1961م، المجلد الأول، 657/2.
(5) الرباعي، عبدالقادر، مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، الطبعة الأولى 1986م، عمان ــ الأردن، ص57.

ولأهمية هذا اللون من البديع؛ الذي يثير في النفس الانتباه، ويشدّ إليه الأسماع، نراه يكثر في شعر الفحول من الشعراء أمثال الفرزدق، فقد كان الطباق أكثر ألوان البديع التي اصطنعها الفرزدق، وتصرف بها، كما يقول شاكر الفحام(1)، "وبلغ به الأمر أن حاول جمع صفتي التضاد لشيء واحد، يبدو بادئ ذي بدء أنهما لايلتقيان فيه، كقوله(2):

تَرَى قَطَنٌ أهلَ الأصاريم إنّه غَنِيٌّ إذا ما كلَّمَتْهُ فَقِيرُها"(3)

يقول: إنّ من تكلمه هذه المحبوبة لايُرى فقيراً؛ بعد أن نال هذا الشرف، إنه غني، فانظر كيف جمع الغنى والفقر في رجل واحد.

لقد أكثر الفرزدق في عفوية الشاعر المطبوع من استدعاء هذا اللون من بديع التضاد، يستعين به على تقريب المعنى وتأكيده، لذا نراه منتشراً في جميع أغراض شعره(4).

من بديع طباقه في الفخر،

الفخر هو الغرض الذي غلب على قصائد الفرزدق كلها، وقد قامت شهرته على هذا الغرض عند النقاد القدامى(5)، وكثيرا ما أغضب بسببه ممدوحيه(6) ومن بديع الطباق في هذا الغرض قوله(7):

وَقِدْرٍ فَثَأْنَا غَلْيها بعدَما غَلَتْ وأُخرى حَشَشْنَا بالعَوالِي تُؤَثَّفُ

أي رُبّ حرب قاتلنا فيها حتى ظفرنا بعدوّنا، فسكنت وانقضت، وأخرى حششنا، أي، أشعلناها، ـ والحشّ، إدخال الحطب تحت القدرـ فقد طابق بين إخمادهم للحرب وإشعالها، مرشحاً طباقه بهذه الاستعارة الجميلة للحرب، حيث صورها قِدْراً تفثأ وتغلي بإرادتهم؛ ليبين لنا مدى قدرة قومه.

---

(1) ينظر: كتابه الفرزدق، ص506.
(2) الديوان، 454/2.
(3) الفحام، شاكر، كتاب الفرزدق، ص507، 508، وقطن: هو قطن بن نهشل بن دارم، والأصاريم: جمع أصرم، وهو ما بين العشرين إلى الثلاثين من البيوت.
(4) ينظر: نفسه، ص507.
(5) ينظر: نفسه، ص383.
(6) ينظر مثلا: القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 74/1.
(7) الديوان، 563/2، وفي كتاب النقائض، 18/2.

ويكثر الفرزدق من أسلوب الطباق في هذه القصيدة التي نظمها خالصة في الفخر بعد أن تحداه غلام من الأنصار أن ينظم قصيدة مثل قصيدة حسان بن ثابت التي أولها:

لنا الجفِناتُ الغُرُّ يَلْمعْنَ بالضُّحَى وأسيافُنا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا[1]

ولعله وجد في هذه الطباقات ما يعينه على فخره.

ومن بديع هذه الطباقات في القصيدة قوله يصف ناقته[2]:

وحتى بَعَثْناها وما في يَدٍ لها إذا حُلَّ عنها رُمَّةٌ وهْيَ رُسّفُ

فطابق بين قوله: ما في يدٍ لها.. رمّة، وقوله: وهي رسّف؛ ليفيد أنّ ناقته قد صارت كالمقيدة، على الرغم من أنه بعثها، أي أطلقها؛ وذلك بسبب ما بلغ بها من الجهد والإعياء.

إنّ مثل هذه المقدرة الفائقة لايصل إليها إلا شاعر مبدع فنان، فالأمر يبدو في مظهره مستحيلا استحالة اجتماع الأضداد، ولكنّ الشاعر بموهبته جمع الضدين، ودلّ على المعنى المراد أبلغ دلالة، حتى أغرى خصمه جريراً فأغار عليه في قوله:

إذا بَلَغُوا المنازلَ لمْ تُقَيَّدْ وفي طُولِ الكلالِ لَها قُيُودُ[3]

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

وجَهْلٍ بِحِلْمٍ قدْ دَفَعْنا جُنُونَهُ وما كانَ لوْلا حِلْمنا يَتَزَحْلَفُ

ولايمكن للحلم أن يدفع الجهل دون قوّة تكمن وراء هذا الحلم؛ لذلك قال بعد هذا البيت:

رجحنا بهمْ حتّى اسْتَثَابُوا حُلُومَهُمْ بِنَا بَعْدَ ما كَادَ القَنَا يَتَقَصَّفُ

وكثيراً ما كان الفرزدق يقابل بين الجهل والحلم في شعره، فمن ذلك قوله المشهور[4]:

أحلامُنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً وتَخالُنا جِناً إذا ما نَجْهَلُ

وقوله[1]:

---

(1) ينظر: القصة في كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، لأبي عبيدة معْمَر بن المثنى، تحقيق: محمد أحمد عبدالعزيز سالم، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الطبعة الثانية، 2007م،3/2 وما بعدها.

(2) الديوان، 558/2.

(3) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص389.

(4) الديوان، 717/2.

إنّا لتُوزَنُ بالجبالِ حُلُومُنَا ويَزِيدُ جاهِلُنا على الجُهَّالِ

ومن بديع طباقاته في قصيدة فخره السابقة قوله المشهور[2]:

تَرى النّاسَ ما سِرْنا يَسِيرُونَ خَلْفَنا وإنْ نحن أوْمَأنا إلى النّاسِ وَقَفُوا

إنه بمثل هذه الطباقات يظهر لنا عزة قومه، وعظم المكانة التي وصلوا إليها، حتى أنّ جميع الناس لايسيرون ولا يتوقفون إلا بأمر قومه؛ لايسألون عن وجهة السير، أو عن سبب التوقف، قد سلّموا أمرهم لقوم الشاعر، إذْ لاخيار أمامهم غير ذلك.

وتُظهر مطابقة أخرى؛ مدى فخره وبديع صنعته الشعرية؛ حين يصور لنا لجوء الغارمين والمحتاجين إلى قبور آبائه، بعد أن عجز الأحياء من غير قومه عن إعانتهم، يقول[3]:

إذا عَجزَ الأ حْياءُ أنْ يَحْمِلُوا دَماً أنَاخَ إلى أجْداثِنا كلُّ غارمِ

إنه يمزج الطباق بالمبالغة؛ ليصل إلى أقصى درجات الفخر.

ومن بديع فخره بنفسه مستعينا بالطباق؛ قوله[4]:

وما طَرَقَ السُّؤَّالُ مِثْلَ ابنِ غَالِبٍ لأمْرَيْنِ جَلّاً مِنْ عِقَابٍ ونائِلِ

فالعقاب والثواب ضدّان،لكنهما يجتمعان في أمور منها: أنهما يحتاجان إلى القوّة لتنفيذهما، وأنّ كل منهما أمر جلل عظيم، وأنهما بيد ابن غالب.

ويقول في قصيدة أخرى[5]:

أخَذْنا بِآفاقِ السَّماءِ عَلَيْهِمُ لنا بَرُّها مِنْ دُونِهِمْ وبُحُورُها

ولَوْ أنَّ أرْضَ المُسْلمين يَحُوطُها سِوانا مِنَ الأحْياءِ ضاعَتْ ثُغُورُها

---

(1) نفسه، 730/2.

(2) الديوان، 567/2.

(3) الديوان، 857/2.

(4) نفسه، 676/2.

(5) نفسه،275/1.

لنا الجِـــنُّ قــدْ دَانَتْ وكُلُّ قَبِيــــــلةٍ   يَدِينُ مُصَـــلُّوهـــــا لنـــا وكَـــفُورُهـــــا

إنه يستعين بالطباق لإظهار سؤدد قومه؛ الذين ملكوا الدنيا برها وبحرها، ودان لهم جميع الناس؛ مسلمين وكفارا، فوصل بمثل هذين الطباقين إلى مراده ومبتغاه بأقلّ عبارة، وأفضل بيان.

أما قصائده فيصورها بالطباق وهي تسير في شكل أفقي بين المشرق والمغرب، لايقف في طريقها شيء، يقول[1]:

وغُـــرٍّ قـــــــدْ نَسَقْـتُ مُشَـــهّرات   طَوالِــــــعَ لا تُطيقُ لـــها جـــوابا

بَلَغْن الشّمسَ حيثُ تكونُ شَرْقاً   ومَسْقَطُ رَأسِـها مِنْ حيث غَابَــــا

وسيسمع ممدوحُ الفرزدق من غرائب الناس الذين يأتون من مشارق الأرض ومغاربها؛ ما قاله الفرزدق فيه من المدح، يقول في مدح أبي الأشبال أسد بن عبدالله[2]:

سَتَسْمَعُ ما أُثني عليكَ إذا التقتْ   غَرَائِبُ تَأتي كُلَّ غَرْبٍ ومَشْرِقِ

وهو وقومه لا يهابون الموت، يدخلون المعركة على أي حال، دارعين وحسّرا، أي لابسين الدروع، أو حسّراً لادرع ولا جُنّة تقيهم الضرب والطعن؛ لفرط شجاعتهم وإقدامهم، يقول واصفاً جيش قومه[3]:

له كوكبٌ إذْ ذرّتِ الشمسُ واضِحٌ   ترى فيها مِنَّا دَارعِينَ وحُسَّرا

من بديع طباقه في غرض الهجاء،

أمّا في غرض الهجاء فقد استطاع الفرزدق عن طريق الطباق ان يصل إلى أعلى درجات الإيلام، والنيل من الخصوم، انظر إلى قوله المشهور[4] في هذا الباب[5]:

---

(1) نفسه،123/1.
(2) الديوان، 593/2.
(3) نفسه، 239/1، والكوكب: السلاح، سمي بذلك؛ لبريقه ولمعانه، وذرت الشمس: طلعت وبسطت أشعتها.
(4) لايكاد يخلو كتاب فيه ذكر للطباق من هذين البيتين أو أحدهما، وعدهما ابن أبي الأصبع المصري من أفضل شعر سمعه في هذا الباب، ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حفني محمد شرف، ص113.
(5) الديوان، 450/2.

قَبَـــــحَ الإِلَهُ بنِي كُلَيْـــــــبٍ إنَّـــــهمْ   لا يَغْدِرُونَ ولا يَفُونَ لِجارِ

يَسْتَيْقِظُونَ إلى نُهَاقِ حِمَارِهم   وتنـــامُ أعيُنُـــهُمْ عنِ الأوْتـــارِ

فلو اقتصر في البيت الأول على قوله: لا يغدرون، ولم يقابله بضده وهو قولـــه: لايفـــون، "لاحتمل الكلام ضرباً من المدح؛ إذ تجنب الغدر قد يكون عن عفة"[1]، فوصل بالطباق إلى مبتغاه من إظهار عجز بني كليب قومِ جرير ولؤمهم، بأقلِّ لفظٍ، وأفضل عبارة، ثم يزيد هذه المعاني تأكيداً فـــي البيت الثاني بمطابقة أخرى بين يستيقظون، وتنام أعينهم، مظهراً بني كليب مستيقظين متحمسين للتافه من الأمور، فهممهم لا ترقى لأكثر من ذلك، بينما نراهم ينامون ويتغاضون عن أخذ حقــوقهم ممـــن يعتدون عليهم؛ لأنهم جُبلوا على الذلة والهوان.

ومن بديع طباقه في هذا الغرض قوله في هجاء بني مِنقر[2]:

تَحَمَّلَ بانِي مِنْقَــرٍ عن مُقَاعِــسٍ   مِنَ اللُّؤْمِ أعْبَـــاءً ثِقَـــالاً وُسُوقُـــــــها

إوَزِّيٌّ بها لا يأْطِرُ الحَمْلُ مَتْنَهُ   ويَعْجزُ عنْ حَمْلِ العُلَى لايُطِيقها

يقول إن المنقري إوزّيٌّ قويٌّ، وهو في الوقت نفسه عاجز ضعيف، إنها مفارقة صـــوّرتْ هؤلاء القوم قادرين على حمل هذه الأحمال الثقال من اللؤم، في استكانة وضعة، عاجزين عن حمـــل العلى والمكارم، التي لا تتطلّب سوى سمو النفس، والترفّع عن اللؤم.

ونراه في موضع آخر يسدّ بطباق بديع الباب في وجه بني كليـــب؛ قـــوم جريـــر، أثنـــاء محاولتهم البحث عن مكارم لهم، فهم لم تكن لهم مكارم فيما مضى، ولن تكون لهـــم فـــي المســـتقبل، يقول[3]:

فما لِكُلَيْبٍ في المكارمِ أوّلُ   ولا لكُليْبٍ في المكارم آخِرُ

وانظر كيف اجتمع الطول والقصر في شيء واحد، فالأيام القصيرة قد صارت طويلة على

---

(1) القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صـــيدا ــ بيـــروت،2004م، ص335.

(2) الديوان، 572/2، والوسُوق: جمع وسق، وهو كيل معروف، والإوزّ من الطيور، والإوزّيّ هو القصير الغليظ.

(3) نفسه، 292/1.

بني جعفر بن كلاب، بسبب ما لاقوا من هزيمة بموضع طخفة، يقول(1):

لعمري لقد لاقَتْ مِنَ الشَّر جَعْفَرٌ بِطَخْفَةَ أيَّاماً طَوِيلاً قَصِيرُها

إنه يصور لنا حالتهم النفسية، وما آلت إليه من سوء.

ومن بديع هذا النوع قوله يهجو بني نهشل(2):

لعَمْري لئن قَلَّ الحَصَى في بيُوتِكُمْ بَنِي نَهْشَلٍ ما لَوْمُكُم بِقَلِيلِ

وإنْ كُنْتُمُ نَوْكَى فَما أُمَّهاتُكُمْ بِزُهْرٍ وما آباؤكُمْ بِفُحُولِ

فطابق بين القلة والكثرة في البيت الأول، والأمهات والآباء في البيت الثاني، فبنو نهشل قليل فيما تمدح فيه الكثرة، ويكثرون مما يُذمّ القليل منه، ومن أين لبني نهشل النوكى ــ أي الحمقى ــ أن ينالوا فخراً أو شرفاً، وقد ولدوا من آباء ليسوا بسادة، وأمهات لسن بزهر، لقد وصل بطباقه هذا إلى ذمّ قليلهم وكثيرهم، بعد أن خلق التكامل والتآلف بين هذه المتناقضات.

ومما زاد البيتين بديعا؛ ترشيح الطباق في البيت الأول بالتصدير في قوله: قَلَّ، وبقليل، الذي أضفى جمالية خاصة على البيت، ودفع به إلى النضج الفني، والاكتمال الإبداعي، فالتصدير يستخدم أحيانا للإعراب عن المضادّة والمنافرة(3)، يقول ابن رشيق القيرواني: "ومن التصدير نوع سمّاه عبدالكريم المضادّة، وأنشد للفرزدق(4):

أصْدِرْ هُمُومَكَ لا يغْلِبكَ واردُها فكلُّ واردَةٍ يَوْماً لها صَدَرُ"(5).

فالفرزدق هنا يستعمل الطباق في حركته الأفقية؛ بين الصدور والورود؛ لترسيخ حكمته، داعماً طباقه ببديع التصدير، الذي لولاه ما كان للمطابقة هذا الحسن، وهذا الموقع في النفس، "والصورة الرئيسية هنا ــ علاوة على ذلك ــ يصنعها التجاور الحرفي والاستعاري؛ في الصدور

(1) نفسه، 462/2.
(2) نفسه، 640/2.
(3) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، دار كنوز المعرفة العلمية، للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان ــ الأردن، ص168.
(4) الديوان، 220/1، وروايته: "لايقتلك واردها".
(5) العمدة، 4/2.

والورود من الماء"[1]، "وعلى هذا تصبح الوسائل البديعية الكثيرة المتداخلة في بيت واحد؛ السبيل إلى إثارة عوامل كبيرة من الحياة؛ وما فيها من علاقات متصالحة ومتضاربة"[2].

أما البيت الثاني، وإن كنتم نوكى ...، فقد داخله مع الطباق الذمّ بما يشبه المدح، عندما جعلنا نتوقع بعد قوله: وإن كنتم نوكى، أن يرفع من شأنهم ولو قليلا، لكنه عاد فأنزلهم إلى الحضيض.

ومن الطباق المرشح بالتصدير في غرض الهجاء؛ قوله في هجاء قوم جرير[3]:

نَظَرُوا إليَّ بأعْيُنٍ مَلْعُونَةٍ نَظَرَ الرِّجالِ وما هُمُ برِجالِ

فقوم جرير يحاولون التشبه بالرجال؛ من خلال نظرات وحركات لا تنطلي على من يعرفهم، ويعرف الرجال الحقيقيين، فالفرزدق يظهر بطباقه هذا إحساس قوم جرير بالنقص؛ حين جعلهم يصطنعون تلك النظرات لإخفاء حقيقتهم؛ التي أظهرها استدراكه في تصديره: وماهم برجال.

ومن أهاجيه القصيرة اللاذعة؛ التي حوت أكثر من مطابقة، قوله متهكّماً يهجو بني باهلة[4]:

إذا باهِلِيٌّ تحته حَنْظَلِيَّةٌ له ولدٌ مِنها فَذاكَ المُذَرَّعُ

ذِرَاعٌ بها لُؤْمٌ وأُخْرَى كَرِيمَةٌ وما يَصْنَعُ الأقوامُ فاللهُ أصْنَعُ

غُلامٌ أتاهُ اللُّؤْمُ مِنْ شَطْرِ عَمِّهِ لهُ مِسْمَعٌ وافٍ وآخَرُ أجْدَعُ

فقد طابق بين ذراع بها لؤم، وأخرى كريمة، وبين مسمع واف، وآخر أجدع، ووصل بخياله الواسع إلى هذه الصورة، التي جعل فيها الكرم واللؤم يتنازعان هذا المولود، فهو كريم من جهة أخواله، لئيم من جهة أعمامه، يسمع نداء الكرم بأذن، ويصمُّ الأخرى عن هذا النداء، وقد كان الطباق خير معين للشاعرعلى ما وصل إليه من شدّة الهجاء وإيلامه.

من بديع طباقه في المدح،

---

(1) ستيتكيفتش، سوزان، إعادة صياغة البديع، ترجمة: حسنة عبدالسميع، مجلة فصول، مجلد 13، العدد 3، خريف 1994م، ص282.

(2) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص64.

(3) الديوان، 734/2.

(4) نفسه، 514/2، والمذرّع: من كانت أمه أشرف من أبيه، ينظر: اللسان، مادة (ذرع)، ومسمع واف وآخر أجدع: أجدع: مقطوع، وواف عكسه.

أكثر الفرزدق في مدائحه من وصف ممدوحيه بالكرم والشجاعة، مستخدما أساليب متنوعة لإظهارهما، وتأكيد اتصاف ممدوحه بهما، أو بإحداهما، ومن هذه الأساليب أسلوب الطباق، ومن بديع ذلك قوله في مدح بِشْربن مروان بن الحكم(1):

لهُ يَدٌ يَغْلِـــبُ المُعْطِـــين نَائِلُـــــها إذا تَرَوَّحَ لِلْمَعْرُوفِ أوْ بَكَـــرَا

تَغْدُو الرِّياحُ فَتُمْسِي وهْيَ فَاتِرَةٌ وأنتَ ذُو نَائِلٍ يُمْسِي وما فَتَرَا

إنّ كرم بشر يفوق حاجة المحتاجين؛ إذا أعطى عند المساء أو عند الصباح، إنه أجود مـن الرياح، فهي تنطلق وتتوقف، أمّا عطاء بشر فمستمر على الدوام. لقد استعان الفرزدق في البيتين بعدَّة طباقات، تروَّح وبكرا، تغدو وتمسي، فاترة وما فترا، وهي مع كثرتها لا تُرى نابية، بل على العكـس تماماً؛ لأنها شُكّلتْ بفعل التجربة الروحية، والخيال الجمالي.

ويقول في مدح سليمان بن عبدالملك(2):

فأصـــــــبحَ صُلْبُ الدِّيــنِ بَعْدَ الْتِوائِـــــهِ على النّاسِ بِالْمَهْدِيِّ قُـــوِّمَ مَايـــلُه...

جَعَلْتَ مَكَانَ الْجَوْرِ في الأرضِ مِثْلَهُ مِنَ الْعَدْلِ إذْ صارتْ إلَيْكَ مَحَاصِلُه

إنه يقارن بين حال الناس قبل تولي سليمان الخلافة؛ أيام كان للحجاج صـولته وسـطوته، وبين حالهم بعد موته وتولي سليمان الخلافة بعد وفاة أخيه الوليد، مستعينا في هذه المقارنة بالطباق بين قوّم ومايله، وبين الجور والعدل، ولبيان شدّة ما كانوا فيه من الجور والظلم؛ جعل عدل سليمان مثـل ذاك الجور لا يزيد عليه.

وتكثر الطباقات وتتكاثف في قصيدة أخرى له في مدح العباس بن الوليد بـن عبـدالملك، لتبرز لنا هذه الطباقات شجاعة ممدوحه، وعظيم كرمه، فمن ذلك قوله(3):

يا ابنَ الخَلائِفِ إنَّ الْخَيْلَ قَدْ عَلِمَتْ إذا أثارَتْ على أبْطَالِها الْقَـــتَرَا

أنّكَ أوّلُـــــهُمْ طَعْـــــناً وأعْطَفُـــهُمْ وراءَ مُرْهِقِ أُخْراهُـــمْ إذا جَـــأرا

(1) الديوان، 288/1.
(2) نفسه، 638/2.
(3) الديوان، 424/2.

وصابِــرٍ بِكَ لولا ما رأى صَنَعَـــتْ يدَاكَ بالْخيلِ والأبطالِ ما صَبَرا

فابن الخلفاء هذا شجاع لايشقّ له غبار، إنه يتصدر الصفوف، فهو أولهم طعناً، وأكثـرهم عطفاً، ولفرط شجاعته وحسمه السريع للمعركة؛ فإنّ من معه يصبرون على الحرب، ولولا ذلـك مـا صبروا.

أما دور هذه الثنائيات في إظهار كرم العباس، فنراه في مثل قوله[1]:

وجَفْنَة مِثْلَ حَوْضِ الْبِئْرِ مُتْرَعَـة تَطْرُدُ عَمَّنْ أتاهَا الْجُوعَ والْخَصَرَا

جَـوْفَـاءَ شِيزِيَّةً مَـلأى مُكَـلّلَةً مِنَ السَّنَامِ تَرَى مِنْ حَوْلِها عَكَـرا

مِنَ الرِّجَالِ وأَيْفَـاعٍ قَدِ احْتُمِـلُوا مُؤَزَّرِينَ ومِثْلَ البُـهـْمِ ما اتَّـزَرَا

كِلاهُـما مُشْـبعٌ رَيَّـانُ وارِدُهُ الأَيِّبُـون إِلَيْـها والـذِي بَكَـرَا

إِنَّ النَّدَى صَاحَبَ الْعَبَّاسَ حَالَفَهُ والْجُودَ هُمْ إِخْوَةٌ قَدْ أَغْرَقُوا الْبَشَرَا

حَثِيـثاً بِأَيْدِيـهِمُ المَعْرُوفَ نائِـلُهُ تَفْتُرُ عَنْهُ الصَّبَا والْجُـودُ ما فَتَـرَا

لقد جمعت هذه الأبيات من الطباقات قوله: مؤزرين وما اتزرا، الأيبون والذي بكرا، تفتـر وما فترا. وقد استطاع الفرزدق أن يمزج بين كل هذه الطباقات وصور بديعيـة أخـرى؛ كتشـخيص الجفنة، التي تطرد عمن أتاها الجوع، هذا الجوع الذي تحول هو الآخر إلى كائن حيٍّ يطرد، وكـذلك تجسيمه للندى والجود؛ اللذين صاحبا العباس، بل صاروا جميعا إخوة من جنس واحد، وأيضا التصدير في قوله: مؤزرين وما اتزرا، وتفتر وما فترا.

ولم يزد تراكم هذه الأشكال البديعية هذه الأبيات القليلة إلا حسناً وبهاء، وتأكيداً للمعنـى؛ لأنها جاءت في موقعها من الأبيات قادرة على الأخذ والعطاء بتفاعـل وحيويـة، فتعـدد العناصـر واختلافها مع التنظيم العالي؛ يُعَدُّ من أهم وظائف الخيال الفني، الذي يَكِلُ إلى نفسه مهمّة نقل تجربـة

(1) نفسه، 425/2، الجفنة: القصعة الكبيرة، المترعة: الملأى، الخصرا: ضمور البطن، جوفاء: كبيرة الجوف، الشيزية: من خشـب الشيز؛ وهو خشب أسود صلب، المكللة: التي كللها اللحم، العكر: الجماعة من الناس وهم يصيحون، الأيفاع: جمع يـافع؛ وهـو صغير السن، مؤزّرين: عليهم ثيابهم، حثياً: غَرْفاً.

واسعة وعميقة[1]، يقول ابن حجة الحموي: "والذي أقوله إنّ المطابقة التي يأتي بها الناظم مجرّدة، ليس من ورائها كبير أثر، ونهاية ذلك أن يطابق الضدّ بالضدّ، وهو شيء سهل، اللهمّ إلا أن تترشّح بنـــوع من أنواع البديع يشاركه في البهجة والرونق"[2].

لقد أكثر الفرزدق من الطباقات في مدائحه، ولعله وجد فيها المعين على المدح، والاستطراد إلى النيل من الخصوم، والتعريض بهم، فمن ذلك قوله[3]:

أبَتْ يَدَهُ إلاّ انبساطاً بِمَالِها　　　إذا ما يّدٌ كانتْ على مَالِها قُفْلا

وقوله[4]:

تُخَاضُ بِحَارٌ لا غُمُورَ لِمائِها　　　ولكنَّ كَلْباً لا تُخَاضُ بُحُورُها

إنه بطباقاته هذه يشدّ السامع إليه، فلا يملك أمـــام هـــذه الأشـــكال البديعـــة إلا أن يُحســـن الاستماع، ويشد الانتباه؛ ليصل إلى دقيق الدّلالات، ولطيف الإشارات، انظر إل قوله يمدح خالد بـــن عبدالله القسري، الذي أجرى نهر المبارك[5]:

إنْ كانَ أثْخَـــنَ مَــدَّ دِجْـــــلَةَ خَالِــدٌ　　　فَلَطَالما غَلَبَتْ بَنِي الأحْرَارِ

يا دِجْلَ كُنْتِ عَزِيزَةً فِيما مضَى　　　فلـــقَدْ أصَـــابَكِ خالــدٌ بِصَغَارِ

إنه يشخّص دجلة ويخاطبها؛ وكأنها إنسان يُعَزُّ ويُذَلُّ، فدجلة بعد أن كانت غالبة صـــارت مغلوبة، وبعد أن كانت عزيزة صارت ذليلة، فقد انتقلت غلبتها وعزتها إلى نهر المبارك الذي أجـــراه خالد القسري.

والأمثلة على بديع الطباق في مدائحه كثيرة لا يتسع المقام لذكرها، ولعل مـــن أجملهـــا ــ فضلا عما سبق ــ قوله في مدح بني شيبان الذين هزموا الفرس في ذي قار قبل الإسلام[6]:

أبَاحُوا حِمىً قَدْ كانَ قِدْماً **مُحـــرَّماً**　　　فأضْحى على شَيْبَانَ **غَيْرَ مُحَرَّمِ**...

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي،ص61.
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب، 160/1.
(3) الديوان، 685/2.
(4) نفسه، 323/1.
(5) نفسه، 335/1، أثخن: غلب، بني الأحرار: يقصد الأكاسرة، الصَغَار: الذلّة.
(6) نفسه،755/2.

فَخُصَّتْ به شَيْبَانُ مِنْ دُونِ قَوْمِها   على **راضِياتٍ** مِنْ أنُوفٍ **ورُغَّـــــمِ**

وقوله في مدح بني ضبّة[1]:

يَهُزُّونَ أرْمَاحاً طِوَالاً مُتُونُها   بهنَّ **الْغِنَى** يَوْمَ الْوَقِيعَةِ **والْفَقْرُ**

وقوله يمدح نصر بن سيّار[2]:

لنا كُلُّ بِطْــرِيقٍ إذا **قــــــام لمْ يَقُــــــــمْ**   مِنَ النَّاسِ إلاّ قائِمٌ هُوَ آمِرُه

هُوَ الْمَالِكُ المَهْدِيُّ والسَّابِقُ الذِي   لهُ **أوَّلُ** المَجْدِ التَّلِيدِ و**آخِــرُه**

وقوله يمدح عبَّاد بن عبَّاد بن علمقة[3]:

تَرَى قُدُورَ ابنَ عَبَّادٍ مُعَسْكَرَةً   والنَّاسُ مِنْ **صَادِرٍ** عَنْها **وَوُرَّادِ**

وقوله في مدح عمر بن الوليد بن عبدالملك[4]:

وكانَ إذا احْمَرَّ الشِّتَاءُ جِفَانُهُ   جِفَانٌ إلَيْها **بَادِئُـــــــونَ وعُـــــــوَّدُ**

لَهُمْ طُرُقٌ **أقْدامُهُمْ** قَدْ عَرَقْنَها   إلَيْهِمْ **وأيْدِيهِمْ** مِنَ الشَّحْمِ جُمَّدُ

من بديع طباقه في أغراض أخرى،

الباحث في ديوان الفرزدق يجد أن بديع الطباق قد داخل جميع أغراض شعره، سواء تلك الأغراض التي أكثر منها، كالهجاء والفخر والمدح، أو تلك التي لم يكثر من تناولها كالغزل والنسيب، ويبرز الطباق عنده بشكل واضح في شعر الحكمة، ومن بديعه في هذا الغرض قوله الذي سبق ذكره[5]:

أصْدِرْ هُمُومَكَ لا يَقْتُلْكَ وَارِدُها   فَكُلُّ وَارِدَةٍ يَوْماً لها صَدَرُ

لقد أبدع في التعبير عن هذه الحكمة؛ التي اشترك في حسنها مع الطباق التصدير، وحسن التأليف،

(1) الديوان، 318/1.
(2) نفسه،347/1.
(3) نفسه، 200/1.
(4) نفسه، 176/1.
(5) نفسه، 220/1.

أما المطابقة بين الشيب والشباب؛ فنراها في مواضع متعددة من شعره، تُظهر شعوره تجاه هذا الأمر، المتمثل في تذمره من الشيب، وأسفه على أيام الشباب، ومن بديع طباقه في هذا الشان قوله المشهور(1)، الذي شاع في كل كتب البلاغة تقريبا، وعُدّ من الطباق الجميل(2):

والشَّيْبُ يَنْهَضُ في السَّوَادِ كَأَنَّهُ   لَيْلٌ يَصيحُ بِجانِبَيْهِ نَهَارُ

يُظهر لنا الطباق بين الشيب والسواد؛ رصد الشاعر لحركة الشيب، الذي يغزو شعر رأسه، فيقضي على جميع الآمال، ومما زاد البيت جمالا هو مزج الطباق بالصورة الحركية (ينهض) في السواد، والصورة السمعية (يصيح)، فهذا التشخيص وهذه الحركة مع الطباق أكسبا الشعر لوناً من الجمال المحرّك لداخل الإنسان. لقد كان الطباق أداة ناجحة للتعبير عن أحاسيس الشاعر ومشاعره القلقة، تجاه هذا الضيف الثقيل على نفس الشاعر، وقد يشير هذا الطباق في السياق العام صورة لعبثية الأشياء ـ كما يقول رجاء عيد ـ فمن الشباب تتولد الشيخوخة، أي من الحياة يتولد الموت(3)، ثم يؤكد الشاعر ما سبق بمطابقة أخرى بين الليل والنهار، زادها تشخيص النهار حسناً وبديعاً، فهو يصيح بالليل، ينفّره ويطرده، فضلا عن الصورة المركبة التي قامت في كل شطر، ليجمع بينهما التشبيه(4)، ويوحي الليل والنهار بأثر تعاقبهما على تحوّل سواد الشعر إلى بياض، وأنّ تعاقبهما ومرورهما هو مؤشر على نهاية العمر، لقد زادت المطابقة ـ كما رأينا ـ المعنى قوّة، وأضفت على السياق حسناً وبهاءً، وأوضحت الصورة التشبيهية.

ثم يأتي في البيت الذي بعد السابق ليؤكد في مقابلة بديعة أنّ الشباب لو كان سلعة تباع وتشترى، لربح صاحبها، بعكس الشيب، يقول(5):

إنَّ الشَّبَابَ لَرَابِحٌ مَنْ بَاعَهُ   والشَّيْبُ ليسَ لِبَائِعِهِ تِجَارُ

ومن بديع طباقاته في هذا الشأن قوله(6):

فلا أَسْتَطِيعُ رَدَّ الشَّيْبِ عَنِّي   ولا أَرْجو معَ الْكِبَرِ الشَّبَابا

---

(1) الديوان، 467/2.
(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر،صريع الغواني، مسلم بن الوليد، ص442.
(3) ينظر: فلسفة البلاغة، ص469، 470.
(4) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص508.
(5) الديوان، 467/2.
(6) نفسه، 89/1.

فلَيْتَ الشَّيْبَ يَوْمَ غَدَا عَلَيْـنَا إلى يَوْمِ القِيـَامَةِ كان غَابــا

فَكانَ أَحَبَّ مُنْتَـظَرٍ إلَيْنَـا وأَبْغَضَ غَائِبٍ يُرْجَى إيَابـا

لقد تزاحمت الثنائيات الضدية من طباق ومقابلة؛ في هذه الأبيات؛ لتُظهر لنا إحساس الشاعر تجاه هذا الشيب، الذي لايستطيع ردّه، فنراه يظهر عجزه أمام هذا الغازي الذي لايهزم، فلايملك إلا أن يتمنى لو كان غاب هذا الشيب يوم غدا عليه، ويتجلى التوافق في اللاتوافق عند الشاعر في البيت الثالث، الذي يشكّل مفارقة بديعة، فالشيب أحب منتظر، وأبغض غائب، فالإنسان يحب أن يعيش طويلا؛ وهو عندئذ ملاقيه الشيب لامحالة، إنّ علامات الأسى والحزن في نفس الشاعر؛ على فراق الشباب، تظهر واضحة جليّة في هذه الأبيات، وقد أدّت الثنائيات الضديّة دوراً مهمّاً في إبراز المعنى الذي أراد الشاعر الوصول إليه.

ومن حِكَمِهِ التي أضفى عليها الطباق رونقاً وبهاءً؛ فكان لها الوقع الحسن في النفوس، قوله(1):

فقد تلتقي الأَسْمَاءُ في النَّاسِ والْكُنَى كَثِيراً ولَكِنْ لا تَلاقَى الْخَلائِقِ

وقوله(2):

أُنَبِّئْكَ ما قَدْ يَعْلَمُ النَّاسُ كُلُّهُمْ ومَا جَاهِلٌ شَيْئاً كَمَنْ هُوَ عَالِمُه

وقوله(3):

وما زَالَ بَانِي الْعِزِّ مِنَّا وبَيْتُهُ وفِي النَّاسِ بانِي بَيْت عِزٍّ وهَادِمُه

وقوله(4):

كَذَاكَ سُيُوفُ الْهِنْدِ تَنْبُو ظُبَاتُهَا وَيَقْطَعْنَ أَحْيَاناً نِيَاطَ الْقَلائِدِ

ولا يخلو الوصف كذلك عنده من جميل الطباق وبديعه، فمن ذلك قوله يصف نشاط

(1) الديوان،578/2.
(2) نفسه، 765/2.
(3) نفسه، 765/2.
(4) نفسه، 186/1.

ناقته(1):

وَتَظَلُّ تَحْسِبُ ظِلَّها شَيْطَانَةً   وَتُخَالُ نَافِرَةً وإنْ لَمْ تَنْفِرِ

إنّ من يرى نشاط ناقته وسرعتها؛ يظن أنها على غير طبيعتها في السير، وإنما هي نافرة من شيء أفزعها، وهذا ما أفاده الطباق بين نافرة ولم تنفر.

ويصف في موضع آخر الإبل وهي في قمة نشاطها وحيويتها، وكأنها تعرف عظمة من تسير إليه، فصار حَزَنُ الأرض عندها سهلا، وصُعُودُها فيه كأنه صبوب، يقول(2):

كأنَّ حُزُونَ الأرضِ حين يَطَأْنَهُ   سُهُولٌ وما يَصْعَدْنَ فيه صَبُوبُ

ونلمس أنّ الشاعر وهو يصف الإبل بهذا الوصف؛ إنما يصف حالته النفسية، وشوقه الذي أنساه ما يلقاه المسافر عادة من التعب والمشقة.

ومن بديع طباقه في الوصف؛ قوله يصف ذئباً(3):

فقلتُ لهُ لَمَّا تَكَشَّرَ ضَاحِكاً   وقَائِمُ سَيْفِي مِنْ يَدِي بِمَكَانِ

تَعَشَّ فَإِنْ وَاثَقْتَنِي لا تَخُونُنِي   نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يَا ذِئْبُ يَصْطَحِبَانِ

فقد طابق بين تكشّر وضاحكاً، مُحدثاً مفارقة بديعة، مشيراً بذلك إلى عدم ثقته في جنس الذئاب، المعروفة بالغدر والخيانة، وكأنّه يجعل من صورة الذئب معادلا موضوعيا لحالته المضطربة، ونفسه المترددة، كما يصورها قوله بعد ذلك بقليل، والذي يحمل هو الآخر مطابقة بين الظعن والإقامة:

فَهَلْ يُرْجِعَنَّ اللهُ نَفْساً تَشَعَّبَتْ   على أثَرِ الْغَادِينَ كُلَّ مَكَانِ

فَأَصْبَحْتُ لا أدْرِي أَأَتْبَعُ ظَاعِناً   أمِ الشَّوْقُ مِنِّي لِلْمُقِيمِ دَعَّانِي

لقد استطاع الفرزدق بمثل هذه الطباقات أن يصل إلى دقيق الوصف وبديعه.

أما شعر الغزل والنسيب؛ فعلى الرغم من قلّته في ديوانه؛ فإننا نجد فيه من بديع الطباق ما

(1) نفسه، 417/2.
(2) الديوان، 43/1.
(3) نفسه، 870/2.

يأخذ بالألباب، ويهزُّ الأسماع، فمن ذلك قوله في نسوة لبني ليث[1]:

يَدْنُونَ بالقَوْلِ والأحْشَاءُ نَائِيَةٌ   كَذَأبِ ذِي الصَّعْنِ مِنْ نَأيٍ وتَقْرِيبِ

وبالأمانِيِّ حتَّى يَخْتَلِبْنَ بِها   مَنْ كَانَ يُحْسَبُ مِنَّا غَيْرَ مَخْلُوبِ

لقد حوى البيتان عدّة طباقات، فهناك طباق بين يدنون ونائية، وبين نأي وتقريب، وبين يختلبن وغير مخلوب، ليصل الفرزدق من خلالها إلى القول: بأنّ هؤلاء النسوة يتوجهن إليه بالكلام؛ ــ وهذا قرب منهن ــ لكن قلوبهن ــ وهي ما عبّر عنها بالأحشاء ــ نائية بعيدة منه، شأنهنّ في ذلك شأن ذي الصّعْنِ، وهو ذكر النعام الصغير الرأس، الذي يدنو منك ويبتعد في الوقت نفسه، لقد عمل الطباق مع التشبيه؛ على إعطاء صورة متكاملة الأركان.

ويظهر البيت الثاني أنّ هؤلاء النسوة لا يكتفين بمجرد القول، بل لهن القدرة على أنْ يُعَلِّلن النفوس بالأماني الكاذبة، فيسلِبن لُبَّ العاقل بكلامهن المعسول، ناهيك عن غير العاقل.

وانظر إلى قوله[2]:

وبيضٍ كَأرْآمِ الصَّرِيمِ ادَّرَيْتُها   بعَيْنِي وَقَدْ عَارَ السِّمَاكُ وأسْحرا

وسُودِ الذُّرَى بيضِ الْوُجُوهِ كأنَّها   دُمَى هَكِرٍ يَنْضَحْنَ مِسْكاً وعَنْبَرَا

يطابق الشاعر بين بياض الظباء، وسواد الأرض، الذي دلّ عليه لفظ الصريم، مشبهاً النسوة اللائي التقى بهن في ظلام الليل؛ بظباء الصريم، ثم يطابق في البيت الثاني بين نفس اللونين؛ ليُظهر ما عليه هؤلاء النسوة من حسن، فهن سود الشعر، بيض الوجوه، وهذا هو جمال المرأة المحبب لدى العربي، لقد تظافر الطباق مع التشبيه في البيتين؛ لإظهار ما اعترى الشاعر من انبهار بهؤلاء النسوة.

ومن بديع الطباق في هذا الغرض أيضاً قوله[3]:

وإنْ ألْقَهَا أوْ يَجْمَعِ اللَّهُ بَيْنَنَا   ففِيهَا شِفَاءُ النَّفْسِ مِنِّي ودَاؤُها

(1) نفسه، 24/1.

(2) الديوان، 353/1، والأرْآم: حمع رئم، وهو الظبي الأبيض، الصريم: الأرض السوداء لاتنبت شيئا، ادّريتها: ختلتُها وتربصت بها، عار: تحيّر، السماك: نجم، أسحرا: دخل في السحر، سود الذرى: سود الشعر، هكر: مدينة بنجران.

(3) نفسه، 7/1.

إنّ اللقاء إذا حصل فسيكون فيه شفاء نفس الشاعر وداؤها في نفس الوقت، وحسب رأيـــي لايمكن الجزم بالأسباب التي جعلت الشاعر يجمع بين هذين الضدّين، فربما ضاعف القرب من لظـــى العشق؛ بعد كل وصال يشفي نفسه، فصوّر نفسه تنتقل بين حالتي الدّاء والدّواء.

إنّ جمالية الطباق عند الفرزدق تأتي من عدم تكلّفه لألفاظه، ومن حسن سبك هذه الألفـــاظ، فيبهرنا الطباق عنده بقوة أدائه للمعنى الذي يرومه، مشحونا بدفقات نفسية شعورية ولا شعورية، فضلا عن الانسجام والتوافق الناشئيْن عن استدعاء كل كلمة مطابقة للكلمة التي تطابقهـــا اســـتدعاء لطيفـــا؛ يجعلك لا ترى مكانا لغيرها.

ثانياً: بديع المقابلة،

جاء في لسان العرب لابن منظور: قابل الشيء بالشيء مقابلة وقِبالا، عارضه، والمقابلـــة: المواجهة، والتقابل مثله[1].

وتعدّ المقابلة خطوة أرحب مجالا من الطباق، وأقدر على إشباع رغبة المبدع فـــي إحكـــام صنعته، وإبراز معانيه، وقد اختلفت نظرة النقاد القدامى للطباق والمقابلة، فمنهم من أدخل الطباق فـــي المقابلة، وهناك من ذهب إلى أنه يمكن أن تكون المقابلة طباقا، واكتفى فريق بـــالتفريق بينهمـــا دون الانتصار لأحدهما، واختلفوا كذلك فيهما من حيث العموم والخصوص[2]، فابن المعتز لم يذكر المقابلة، وعدّ أمثلتها من الطباق، كذكره لقول أبي تمام:

فِيمَ الشَّمَاتَةُ إعْلاناً بِأَسْدٍ وَغَىً   أَفْناهُمُ الصَّبْرُ إنْ بَقَّاكُمُ الجَزَعُ[3]

ولعل أهم التعريفات للمقابلة وأقدمها ماقاله قدامة بن جعفر في صحة المقابلة فهي عنده "أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضد ذلك"[4].

ويعرفها أبوهلال العسكري بقوله: " المقابلة، إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ، على جهة الموافقة أو المخالفة"[5].

وممن ميّز المقابلة من الطباق؛ ابن رشيق القيرواني، الذي عقد لها باباً غير باب الطبـــاق، وعرفها بقوله: "وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجئ المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة"[6]، وهذا ما يؤكده ابن حجة الحموي؛ في قوله رادّاً كلام من ذهب

---

(1) لسان العرب، مادة (قبل).
(2) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1986م، 287/3.
(3) ينظر: كتاب البديع، ص42.
(4) نقد الشعر، ص141.
(5) الصناعتين، ص337.
(6) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 15/2.

إلى أن الفنّيْن لون واحد: "وهو غير صحيح، فإن المقابلة أعمّ من المطابقة، وهي التنظير[1] بين شيئين فأكثر؛ وبين ما يخالف وما يوافق. فبقولنا: وما يوافق، صارت المقابلة أعم من المطابقة، فإن التنظير بين ما يوافق ليس بمطابقة"[2].

وقد فرق البلاغيون والنقاد بين اللونين من وجهين:

الأول: أنّ الطباق لايكون إلا ضدّين غالباً، والمقابلة تكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد؛ ضدّين في صدر الكلام، وضدين في عجزه، وقد تصل إلى عشرة أضداد أو أكثر.

الثاني: لا يكون الطباق إلا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وغيرها[3].

وقد فرّق العلامة عبدالحكيم السيالكوتي[4] بين الطباق والمقابلة من وجه دقيق، مؤيّداً نظرة من جعل المقابلة لونا مستقلا فقال: "لا يخفى أنّ في الطباق حصول التوافق بعد التنافي؛ ولذا سمّي بالطباق، وفي المقابلة حصول التنافي بعد التوافق؛ ولذا سمي بالمقابلة، وفي كليهما إيراد المعنيين بصورة غريبة فكلٌّ منهما مُحَسَّنٌ بانفراده، واستلزام أحدهما للآخر لا يقتضي دخوله فيه"[5].

فالمعاني في المقابلة تأتي أولا متوافقة، ثم يحصل بينهما التنافر والتضاد، بسبب الجمع بينهما، انظر ــ مثلا ــ إلى قول الفرزدق في هجاء خالد بن عبدالله القسري[6]:

بَنَى بَيْعَةً فِيهَا الصَّلِيبُ لأمِّهِ وَيَهْدِمُ مِنْ كُفْرٍ مَنَارَ الْمَسَاجِدِ

فإن لفظتي: بنى وبيعة؛ متوافقتان، وكذلك لفظتي: يهدم والمساجد، وإنما حصل التضاد من تقابل الطرفين، فهو في الوقت الذي بنى فيه بيعة ــ أي كنيسة ــ لأمه النصرانية، هدّم منار المساجد[7]، لقد نجح الفرزدق بهذه المقابلة في النيل من مهجوّه؛ بتوظيفه لهذه الحقائق والمقابلة بينها،

---

(1) التنظير: يعني بها التشبيه.
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب، 129/1.
(3) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، 288/3.
(4) هو عبدالحكيم بن شمس الدين الهندي، السيالكوتي، البنجابي، فاضل من أهل سيالكوت بالهند، فقيه مشارك في أنواع العلوم، توفي سنة 1067هـ، 1656م، ينظر ترجمته في: كحالة، عمر رضا، معجم المؤلفين، تراجم مصنّفي الكتب العربية، مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي، بيروت،95/5.
(5) حاشية الدسوقي، محمد بن محمد بن عرفة، على شرح السعد التفتازاني، ضمن كتاب شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر، 297/4.
(6) الديوان، 190/1.
(7) وقد فعل خالد القسري ذلك؛ عندما بلغه شعر رجل من موالي الأنصار، يقول فيه:

في هذا الشكل البديع، بعد أن نزعها من سياقها الأصلي، ليجعلها في سياق جديد يخدم هدفه الذي يريد الوصول إليه.

فالمقابلة إذن تمثّل حالة من التضاد أرحب مجالا من التضاد في الطباق، وأقدر على إظهار المعنى المراد وتحديده في الذهن، فهي أشمل وأجمل متى جاءت مطبوعة سلسة؛ غير متكلفة ولا مصنوعة بقصد التلوين البديعي، كما هو الحال في مقابلات الفرزدق، الذي لم يكن الشعراء حتى عصره يعمدون إلى قصد هذه الألوان البديعة، مثلما نجد عند شعراء البديع ومن بعدهم، لذلك لانرى في شعر الفرزدق كثرة عدد الألفاظ المتقابلة، فهي لا تتعدّى عنده مقابلة اثنين باثنين، أو ثلاثة بثلاثة، يكون قد دعا إليها المعنى، واستدعاها المقام والسياق، إذ "ليست العِبرة بكثرة المقابلة، بل المقابلة الجيدة ما جرت مجرى الطبع، ولم تأت متكلفة، وإلا كانت سببا من أسباب اضطراب الأسلوب وتعقيده"(1).

لقد كانت المقابلة عند الفرزدق أداة شاعرية لنقل الداخل إلى الخارج، ذات تأثير في الشكل والمضمون، ففي الشكل نراها تحدث نمطاً من التوازي والتناسب، له حسنه وبهاؤه، وفي المضمون نراها تظهر المعنى وتوضحه. وهذا ما ستكشفه الأمثلة على بديع مقابلاته في أغراض شعره المختلفة.

من بديع مقابلاته في غرض الهجاء،

يكثر أسلوب المقابلة في أهاجي الفرزدق، يصور من خلاله حال مهجويه، ومن بديع مقابلاته في هذا الغرض قوله في هجاء جرير وقومه(2):

أَسَألْتَنِي عَنْ حُبْوَتِي ما بَالُها   فاسْألْ إلى خَبَرِي وعَمَّا تَسْألُ

فَاللُّؤْمُ يَمْنَعُ مِنْكُمُ أَنْ تَحْتَبُوا   والعِزُّ يَمْنَعُ حُبْوَتِي لا تُحْلَلُ

فقد قابل هنا بين اللؤم والعز، والاحتباء وعدم القدرة عليه. فالاحتباء الذي حمّله الفرزدق معاني القدرة والقوة؛ التي منحت قومه الشعور بالعزة والأمن، متمكن فيهم، لا يتحوّل، فعزة قومه

ليتني في المؤذنين حياتي   إنهم يُبصِرُونَ مَنْ في السطُوح

فيُشِيرُونَ أوْ تُشِيرُ إليْهِمْ   بالهوى كُلُّ ذاتِ دَلٍّ مَلِيح

ينظر: المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، 64/3.

(1) فيّود، بسيوني عبدالفتاح، علم البديع، (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 2010م، القاهرة. ص156.

(2) الديوان، 722/2، والجبوة في الأصل: اسم للاحتباء؛ وهي أن يجمع الرجل ظهره ورجليه بثوب، وقديكون الاحتباء باليدين بدل الثوب، وهي هنا بمعنى العزوة والسيادة والشرف.

وعلو شأنهم يمنعهم من النزول عن هذه المرتبة، أما قوم جرير فإن لؤمهم وقلة شأنهم؛ يمنعانهم من الوصول إلى هذه الدرجة، لقد أظهرت لنا هذه المقابلة البون الشاسع بين قوميهما، وحققت في الوقت نفسه بُعداً أخلاقيا ونفسياً؛ فأظهرت قوم الفرزدق على درجة عالية من الثبات والوقار، أما قوم جرير فأظهرتهم لئاماً مراوغين، لا يثبتون على حال.

ويقول في موضع آخر يهجو جريراً[1]:

فَإن تَكُ عَامِرٌ أثْرَتْ وطابَتْ ... فمَا أثْرَى أبُوكَ وما أطَابَا

ولَمْ تَرِثِ الْفَوَارسَ مِنْ نُمَيْرٍ ... ولا كَعْباً وَرِثْتَ ولا كِلابَا

وَلَكِنْ قدْ وَرِثتَ بنِي كُلَيْبٍ ... حَظَائِرَها الخَبِيثَةَ والزِّرَابَا

إننا نرى أن البنية في هذه الأبيات هي بنية تقابلية خالصة، فقد قابل بين أثرت وطابت، وبين ما أثرى وما أطابا، وبين لم ترث وورثت، ليصل إلى أنّ جريراً وقومه باقون على حالهم من قلة الشأن، فلم يرثوا عن أوائلهم سوى حظائر وزرائب للماعز والأغنام، ولن يكونوا يوما فرسانا أثرياء كرماء.

ومن بديع مقابلاته في هجاء بني كليب قوله[2]:

وكُلُّ فَطِيمٍ يَنْتَهي لِفِطَامِهِ ... وكُلُّ كُلَيْبيٍّ وإنْ شَابَ رَاضِعُ

إذا كان الفطيم من الناس أو الحيوان ينتهي عن الرضاعة عند فطامه، الذي لا يتعدى مدّة معلومة، فإن الواحد من بني كليب يظل يرضع ثدي اللؤم وإن شاب، وهذا ما يؤكده قوله في موضع آخر[3]:

فَأغْلَقَ مِنْ وَرَاءِ بَنِي كُلَيْبٍ ... عَطِيَّةُ مِنْ مَخَازِي اللُّؤْمِ بَابَا

بِثَدْيِ اللُّؤْمِ أرْضِعَ لِلْمَخَازِي ... وَأوْرَثَكَ الْمَلائِمَ حِينَ شَابَا

(1) الديوان، 120/1.
(2) نفسه، 520/2.
(3) نفسه، 120/1.

ونرى لقبائل أخرى نصيباً من بديع مقابلاته في هجائها، فمن ذلك قوله يهجو بني باهلة (1):

ما البَاهِلِيُّ بِصَادِقٍ لكَ وَعْدَهُ   وَمَتَى تَعِدْكَ البَاهِلِيَّةُ تَصْدُقُ

إنه يقابل كذب الباهليّ في وعوده؛ بصدق الباهليّة في المواعدة، فوصل بمقابلة هذه الألفاظ التي ظاهرها عفٌّ نقيّ؛ إلى القسوة المبكية، التي لا ترحم، وقد رُشحت هذه المقابلة بألوان بديعية أخرى كالكناية والتصدير، ومع ذلك لاترى في البيت إلا سلاسة اللفظ، وتمكن المعنى، مما يدل على فطرة سليمة، وشاعرية فذّة، يتمتع بهما الفرزدق.

وشبيه بالبيت السابق قوله في بني يربوع قوم جرير(2):

لَئِنْ نَذَرَتْ تَيْمٌ هِجَاءَ قَبِيلَةٍ   لِئَامٍ لَقَدْ حَلَّتْ لِتَيْمٍ نُذُورُهَا

هَجَتْ شَرَّ يَرْبُوعٍ رجَالاً وخَيْرُهُمْ   نِسَاءً لِمَنْ تَحْتَ الظَّلَامِ يَزُورُها

فقابل بين (شر يربوع) و(خيرهم(، وبين (رجالا) و(نساء)، واستعان بالذم بما يشبه المدح، وبالتكميل في قوله: لمن تحت الظلام يزورها، ليصل من خلال ذلك كله إلى هذا الهجاء المقذع، فلا خير في الرجال ولا في النساء. إنّ مثل هذه المقابلات تأتي ــ كما يقول محمد الهادي الطرابلسي ــ " لتعزز الدلالة في البيت، ببيان وجه الصلة العميقة بين شيئين يتضادّان في الظاهر من حيث الدلالة عادة، فالمتقابلان لا يكادان يفترقان حتى يلتقيا أبداً، وسرُّ أسلوب المقابلة كله في تهيىء مفاجأة، أو خلق غرابة، أو خرق عادة"(3)، "عن طريق تحويل الافتراق إلى اتفاق تتنوع أشكاله تنويعات مختلفة"(4).

ويُظهر في مقابلة أخرى الأزد ــ قوم المهلب بن أبي صفرة ــ مجوساً لا يعبدون الله، ولكنهم يسجدون بكل نار، يقول(5):

وما للهِ تَسْجُدُ أَزْدُ بُصرى   ولكنْ يَسْجُدُونَ بِكُلِّ نَارِ

---

(1) نفسه، 592/2.
(2) الديوان، 410/2.
(3) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م، ص121.
(4) العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص226.
(5) الديوان، 254/1.

أمّا الخارجون عن ولاة الأمر، الطامعون في الخلافة، فيصورهم في مقابلة بديعة تحمل في طياتها التهكم الموجع، والمفارقة اللاذعة، فيقول(1):

رامُوا الخلافة في غَدْرٍ فأَخْطَأَهُمْ   مِنْها صُدُورٌ وفازوا بالْعرَاقِيبِ

فقد قابل هنا بين أخطأهم وفازوا، وبين صدور والعراقيب. ويتجلّى التهكم والمفارقة في قوله: وفازوا بالعراقيب، فبعد أن أخطأوا الصدور؛ لم يشأ أن يحرمهم من الفوز بالعراقيب؛ لتكتمل بذلك صورة خسارتهم الكبيرة.

من بديع مقابلاته في المدح،

لا يقلُّ بديع المقابلة في غرض المديح عنده عن بديعها في غرض الهجاء، فقد استعان بها في إظهار شجاعة ممدوحيه وكرمهم، موازنا بواسطة المقابلات بين ممدوحيه وغيرهم، فكان لمدائحه عظيم الأثر في نفس ممدوحيه، للوقع الذي تحدثه هذه المقابلات في النفوس، فيعظم بذلك الرضى والعطاء، ومن بديع ذلك قوله في مدح نصر بن سيار(2):

أنتَ الجَـوَادُ الذي تُرْضَى نَوافِـلُهُ   وأبْعَدُ النَّاسِ كُلُّ النّاسِ مِنْ عارِ

وأقْربُ الناسِ كلُّ الناسِ مِنْ كرمٍ   يُعْطِي الرَّغائبَ لَمْ يَهْمُمْ بإقْتَـارِ

فالممدوح هو أقرب الناس من كرم، وهو في الوقت نفسه أبعد الناس من عار، إنها مقابلة تحقّزُ المشاعر، وتأخذ بالألباب، وقد زادها التأكيد والتكرار حسناً وبهاء، وما أوصل الممدوح إلى هذه المنزلة؛ هو إعطاؤه الرغائب، وهي العطاء الكثير، دون أن يحسب مرةً حساباً للفقر وضيق العيش، الذي قد يحدث له بسبب هذا العطاء.

وانظر إلى قوله في مدح الحكم بن أيوب، وهو ابن عم الحجاج وزوج أخته(3):

أَبَتْ يَدَهٌ إلاّ انْبِساطاً بِمَالِها   إذا ما يَدٌ كَانَتْ على مَالِها قُفْلا

إنه يحقق بمقابلة واحدة أكثر من هدف، ففيها مدح وتعريض، فممدوحه لايرضى بأقل من العطاء، في الوقت الذي يحرص فيه البعض على ماله أشدّ الحرص، وقد زاد تشخيص الفرزدق لليد

(1) نفسه، 25/1.
(2) الديوان، 412/2.
(3) نفسه، 685/2.

البيت جمالا وبديعا.

ويقول في مدح سليمان بن عبدالملك[1]:

يَمِينُكَ في الأيْمانِ فاصِلةٌ لها   وخَيْرُ شِمالٍ عند خَيْرِ شِمَالُها

لقد عملت المقابلة في هذا البيت مع التورية في شطره الأول؛ على الرقيّ به مبنى ومعنى.

وتجعل مقابلتُهُ البديعة ممدوحه المهاجر بن عبدالله الكُلابي؛ مثالا في الكرم، ولين الجانب والتواضع، هذه الصفات التي ورثها المهاجر عن آبائه، فهي متأصلة فيه، ثابتة لا تتحوّل، يقول[2]:

ومَن يَكُ أمْسَى وهْوَ وَعْرٌ صُعُودُهُ   فَإنَّ ابنَ عبدِاللهِ سَهـلٌ مَصَـادِرُه

نَمَى بِكَ مِـنْ فَرْعَيْ رَبِيـعَةَ لِلْعُـلَى   بحَيْثُ يَرُدُّ الطَّرْفَ لِلْعَيْنِ نَاظِرُه

إنّ من المعاني العميقة التي نلاحظها من هذه المقابلة هي الثقة العالية بالنفس عند الممدوح، ففي الوقت الذي يبدو فيه مَنْ هم أقلُّ منه شأناً وعرٌ صعودهم؛ نراه مع علو شأنه ــ الذي يرد طـرْف الناظر إليه ــ سهل مصادره، لقد استطاع الفرزدق بخياله الواسع أن يخلق الانسجام بين هذه المقابلات المتضادة المتنافرة؛ ليصل إلى هذه الصور الرائعة بمعانيها الواضحة.

وإذا جئنا إلى ذكر شجاعة الممدوح؛ فسنجد للمقابلات دوراً بارزاً في إثبات هـذه الصـفة للممدوح، ومن بديع ذلك قوله في مدح مالك بن المنذر بن الجارود[3]:

أذَلَّ بهِ اللهُ الذي كانَ ظالِماً   وَعَزَّ بهِ المَظْلُومَ واشْتَدَّ جانِبُه

وقد زاد التكميل في قوله: واشتدّ جانبه؛ المقابلة حسناً وبديعاً، فالممدوح لايكتفـي بنصـرة المظلوم، بل يظل يتعهده حتى يشتد جانبه، فلا يقدر الظالم على معاودة ظلمه، ولو أنه تـرك المقابلـة دون هذا التكميل الحسن؛ ما حصل لها هذا الحسن، وهذه البهجة. ويقول الفـرزدق فـي بشـر بـن مروان[4]:

كلُّ امْرِئ آمِنٍ لِلْخَوْفِ أمَّنَهُ   بِشْرُ بن مَرْوَانَ والمَذْعُورُ مَنْ ذَعَرَا

(1) نفسه، 623/2.
(2) نفسه، 398/1.
(3) الديوان، 77/1.
(4) نفسه، 289/1.

فبشر بن مروان هو مصدر الأمن والخوف، فضع نفسك حيث شئت، فالصورة واضحة، والمصير معروف.

لقد شكلت ثنائية الأمن والخوف حالة نفسية عند الفرزدق، جعلها تظهر كثيرا في شعره، فهو كثيرا ما يضطر إلى الفرار أو الاعتذار، بسبب هذا الخوف؛ ولذا فإن خيرما يتصوّره في ممدوحه، من أمثال بشر بن مروان، هو أنهم يؤَمِّنُون الخائفين.

ونرى هذا الخوف يرمي بالفرزدق إلى ممدوح آخر، هو أسد بن عبدالله القسري، الذي حطم الله به قيود الفرزدق، فأمنت نفسه بعد خوف، واطمأنت بعد فزع، يقول(1):

رَمَى بي إليهِ الخَوْفُ حتّى أتَيْتُهُ وَقَدْ يَمْنَعُ الحـامِي إذا ما تَمَنَّعَا

فَشَمّرَ عن سَاقَيْهِ حتّى تَطامَنَتْ أنَابيبُ نَفْسِي واسْتَقَرَّتْ بها معا

به حَطَّمَ اللهُ القُيُودَ وَأُومِنَتْ مَخَافَةُ نَفْسٍ طُومِنَتْ أنْ تَفَزَّعَا

لقد تعددت عناصر البديع في هذه الأبيات، فإلى جانب المقابلة بين أومنت ومخافة، وبين طومنت وتفزعا، نرى الجناس في قوله: أومنت وطومنت، والكناية في قوله: فشمر عن ساقيه، والاستعارة في تجسيمه للخوف، وقد عمل كل عنصر من هذه العناصر على إسناد الآخر؛ لأنها تشكلت بفعل تجربة الشاعر النفسية الواقعية الخاصة، التي كانت الحافز والدافع إلى وجود الأبيات.

وفضلا عن صفتي الكرم والشجاعة؛ تُبرز المقابلة في مدائحه صفات كريمة أخرى، يتحلى بها الممدوح، كالصبر والتواضع، والبُعد عن السفه والطيش، ومن بديع ذلك قوله في أحد ممدوحيه(2):

لا مُكْبِرٌ فَرَحاً فيما يُسَرُّ به فإنْ ألَمَّتْ عَلَيْهِ أزْمَةٌ صَبَرَا

ويكرر نفس معاني هذه المقابلة بألفاظ أخرى؛ مع ممدوح آخر فيقول(3):

فَتىً غَيْرَ مِفْرَاحٍ بَدُنْيا يُصِيبُها ومِنْ نَكَبَاتِ الدّهْرِ غَيْر جَزُوعِ

من بديع مقابلاته في الفخر،

من بديع مقابلاته في هذا الغرض؛ هذه الأبيات التي يفتخر بها على جرير، مصوّراً

(1) نفسه، 526/2.
(2) الديوان، 414/2.
(3) نفسه، 493/2.

بالمقابلة البون الشاسع بين قومه السادة الشجعان، وبين قوم جرير الرعاة الجبناء، يقول(1):

وإن تَكُ كَلْباً مِنْ كُلَيْبٍ فَإنَّنِي مِنَ الدَّارِمِيِّينَ الطِّوالِ الشَّقَاشِقِ

نَظَلُّ نَدَامَى لِلمُلُـوكِ وَأَنْتُـمُ تُمَشُّون بالأرْبَاقِ مِـيلِ العَواتِـقِ

وإنَّا لَتَرْوَى بالأكُفِّ رِماحُنَا إذا أُرْعِشَتْ أيْدِيـكُمُ بالمَعَالِـقِ

فهو يقول إنّ جريراً كلب من كليب، أمّا هو فسيّد من بني دارم الأسياد، الـذين ينـادمون الملوك، وليسوا كقوم جرير الرعاة، يظل الواحد منهم سائرا وراء أعنزه ممسكاً بأرباقها، مائلاً فـي مشيته بسبب ما يعتريه من التعب والهوان، وعند الحرب ترى بني دارم يخوضونها شجعانا ثابتين، في الوقت الذي ترتعش فيه أيدي بني كليب وهم يحلبون ماشيتهم في المعالق؛ خوفا من هذه الحرب التـي ينتظرون نتائجها.

ويصوّر قومه بأنهم قرارة العدل، وإحقاق الحق، في مقابلة بديعة، يقول(2):

تَرَى كُلَّ مَظْلُومٍ إلَيْنا فِرَارُهُ وَيَهْرُبُ مِنَّا جَهْدَهُ كُلُّ ظَالِمِ

بل إنّ مظاهر هذا العدل مع القوة القاهرة؛ قد فاقت ذلك، لتشمل غير البشر، فمـا ينطبـق على البشر ينطبق على الجنّ والحيوانات، يقول(3):

وإنَّا لَتَرْعَى الوَحْشُ آمِنَةً بِنَا وَيَرْهَبُنَا أنْ نَغْضَبَ الثَّقَلانِ

ولعل هذا ما دعا الثقلان إلى اتباع قوم الشاعر في حلّهم وترحالهم، كما صور ذلك قوله في مقابلة أخرى(4):

إذا ما حَلَلْنَا حَلَّ مَنْ كَانَ خَلْفَنَا ويَتْبَعُنَا أنْ نَظْعَنَ الثَّقَلانِ

ويُظهر في مقابلة أخرى فرط شجاعتهم وإقدامهم فيقول(5):

لقد أصبحَ الأخْماسُ يَخْشَوْنَ دَرْأنا ونُمْسِي وما نَخْشَى ولوْ جَمَعُوا أمْرَا

---

(1) نفسه، 594/2، والشقاشق: مفردها شقشقة، وهي شيء كالرئة يُخرجها البعير عند هيجانه، والأرباق: مفردها ربق، وهـو حبـل رسن المعزى، والعواتق: المتون، والمعالق: من معانيها: العُلبُ الصغيرة للبن، أو هي بعض متاع الراعي.

(2) نفسه، 857/2.

(3) الديوان، 871/2.

(4) نفسه، 865/2.

(5) نفسه، 404/2.

فالأخماس ــ وهم مجموعة من القبائل تجتمع تحت رجل منهم، فيكونون يــداً واحــدة ــ يخشون مع كثرتهم بأس قوم الشاعر؛ حتى في وضح النهار، بينما يُمسي قومـــه لايخشـــون هــؤلاء الأخماس وما يعدون لهم. لقد عملت المقابلة بين أصبح ونمسي؛ على تأكيد خشية الأخمـــاس، وعــدم خشية قوم الشاعر، وأظهرت الفرق الكبير بين الفريقين في الشجاعة ورباطة الجأش.

ونراه يستعين بالمقابلة لإظهار كرمه وكرم آبائه؛ في وقت الشدائد، فمن ذلك قوله(1):

نُهينُ بها النِّيبَ السِّمَانَ وضَيْفُنَا   بهَا مُكْرَمٌ في الْبَيْتِ غَيْر مُهَانِ

إنه في وسط هذه الشدائد يُهين إبله السمان؛ أي ينحرها، ليكرم ضيفه فلا يهان. وقد عمـــل التصدير في قوله: غير مهان، على تأكيد راحة الضيف مما يعانيه غيره من الشدّة خارج هذا البيـــت الذي ينعم فيه بالأمن والغذاء

من بديع مقابلاته في أغراض أخرى،

تتخلل كثيرٌ من أبيات الحكمة والوصف والنسيب؛ قصائد الفرزدق في الأغراض المختلفة، ونرى التضاد قد أكسب كثيرا من هذه الأبيات حسنا وبهاء؛ مكّن لها في النفوس، وجعلها سائغة بديعة، فمن بديع مقابلاته في الحكمة قوله(2):

وَرُبَّ ابن عَمٍّ حَاضِرِ الشَّرِّ خَيْرُهُ   مَعَ النَّجْمِ مِنْ حَيْثُ اسْتَقَلَّتْ كَوَاكِبُهْ

فَلا مَا نَأى مِنْهُ مِنَ الشَّــــــرِّ نـــازِحٌ   ولا ما دَنـــا مـــنه مـــِنَ الخَـــيْرِ جالِـــبُه

فبعض أبناء العمّ يكون شره حاضراً، وخيره غائباً بعيداً بُعْدَ النجوم النائية، لا يكـــفّ عـــن إظهار الشر لك، وإن بادلته بعمل الخير لايبادلك بخير مماثل، وقد تعاضد التوازي التركيبي الصـــوتي في البيت الثاني؛ مع التقابل الدلالي، مما جعل البيت مسبوكاً محبوكاً، ومثل هذا التعاضد هـــو أفضـــل أنواع المقابلة عند ابن رشيق(3).

---

(1) نفسه، 871/2.

(2) الديوان، 52/1.

(3) فقد عقب ابن رشيق على قول النابغة الجعدي:

فتىً تَمَّ فيه ما يَسُرُّ صَديقَهُ   على أنَّ فيه ما يَسُوءُ الأعادِيا

بقوله: "فقابل يسرّ بيسوء، وصديقه بالأعادي، وهذا جيد، ولو كان كل مقابل على وزن مقابله في هذا البيت... لكان أجود"، العمدة فـــي محاسن الشعر وأدبه ونقده، 16/2.

فالتوازي في بيت الفرزدق الثاني، وقبله التشبيه في البيت الأول، قد زادا من بـديع هـذه المقابلة، التي أظهرت ما يعانيه الشاعر من الأسى والأسف على وقوع مثل هذه التصرفات من بعض الأقارب وأبناء العمومة، الذين ينبغي أن يكونوا على العكس من ذلك، لهذا نراه في مقابلة أخرى يجعل الوفيَّ الخَيِّرَ من الناس أخاً لن تجد له خلفاً إن فقدته، يقول[1]:

يَفْنَى أَخُوكَ فلن تَلْقَى له خَلَفاً   والمالُ بعدَ ذهابِ المال يُكْتَسَبُ

ولا يغيب ذكر الشيب والشباب عن مقابلاته، مثلما كانا حاضرين في طباقاته، وكأنه بهـذه المقابلات يزيد من درجة إحساسه بهما، فيظهر لنا خوفه من الشيب؛ وأسفه على الشباب مضـاعفين، انظر إلى قوله[2]:

أرَى الدَّهْرَ أيَّامَ المَشِـيبِ أمَـرُّهُ   علَـيْنا وأيَّامَ الشَّـبَابِ أطايبُـه..

إذا نازَلَ الشَّيْبُ الشَّبابَ فأصْلَتا   بِسَيْفَيْـهما فالشَّـيْبُ لابُـدَّ غالِـبُه

فيا خَيْرَ مَهْزُومٍ ويا شَـرَّ هـازِمٍ   إذا الشَّيْبُ راقَتْ للشَّبابِ كتائبُه

وليس شبابٌ بعْدَ شَـيْبٍ براجـعٍ   يَدَ الدَّهرِ حتى يُرْجِعَ الدَّرَّ حالِبُه

لقد عملت المقابلات الكثيرة في هذه الأبيات على إثارة مشاعرنا تجـاه الحيـاة بأسـرها، ووضعتنا أمام حقيقة هذه الحياة؛ لأنها مقابلات جاءت عن تجربة خلاقة، غنيّة بالمشاعر والأفكار.

ومن يديع مقابلاته في الوصف؛ قوله يصف هروب عمر بن هبيرة؛ من السجن، بعدما نُقِب له فسار تحت الأرض هو وابنه حتى نفذا[3]:

لَـمَّا رَأَيْتَ الأرضَ قدْ سُـدَّ ظَهْرُهـا   ولمْ تَرَ إلاّ بَطْنَـها لكَ مَخْرَجَـا

دَعَـوْتَ الذي نَـادَاهُ يونـس بعدمـا   ثوى في ثلاثٍ مُظْلِماتٍ فَفَرَّجَا

فأصْبَحْتَ تَحْتَ الأرضِ قدْ سِرْتَ لَيْلَةً   وما سارَ سارٍ مِثْلَها حين أدْلَجا

وهذه الأبيات تُعَدُّ أيضا مفارقة من مفارقاته الكثيرة، ماجعل عمر بن هبيـرة يقـول عـن قصيدته التي أولها هذه الأبيات حين سمعها: "مارأيت أشرف من الفرزدق! هجاني أميـراً، ومـدحني

(1) الديوان، 97/1.
(2) نفسه، 52/1.
(3) الديوان، 141/1.

أسيراً"[1].

وليس ضروريا في المقابلة ــ كما يرى بعض الباحثين ــ [2] أن يأتي طرفاها متعاقبين، بل قد يتباعدان، وقد يصل هذا التباعد إلى حدّ مجيئ طرف في صدر النص، والآخر في عجز النص، ومن أمثلة هذا النوع عند الفرزدق قوله في قصيدة هجاء إبليس ــ لعنه الله ــ [3]:

أَطَعْتُكَ يا إبْلِيسُ سَبْعِين حجَّةً   فلمَّا انتَهى شَيْبِي وتَمَّ تَمَامِي

فَرَرْتُ إلى رَبِّي وأيْقَنْتُ أنَّنِي   مُلاقٍ لأيام المَنُون حِمَامِي

ثم يقول بعد ذلك بستة عشر بيتا:

سَأُجْزِيكَ مِنْ سَوْءات ما كُنتَ سُقْتَني   إلَيْهِ جُرُوحاً فيك ذَاتُ كِلامِ

فقوله: سأجزيك، كأنه مقابل لقوله: أطعتك، فهما متقابلان في الدلالة (طاعة ووعيد)، ومتقابلان في الزمن (ماض ومستقبل)، والقصيدة بأكملها تدور حول شعورين متقابلين هما: الرغبة في التوبة وترك الهجاء، وحب الهجاء والاعتزاز بالمقدرة عليه والتفوق فيه، وهو بهذا يصور صراعا داخل نفسه، فبينما نراه يقول فيها:

أَلَمْ تَرَنِي عَاهَدْتُ رَبِّي وإنَّنِي   لَبَيْنَ رِتَاجٍ قائِمٌ ومَقَامِ

على قَسَمٍ لا أشْتُمُ الدَّهْرَ مُسْلِماً   ولا خَارِجاً مِنْ فِيَّ سُوءُ كَلامِ

نراه يقول في القصيدة نفسها معرضا بجرير وقومه:

يَخَافُونَ مِنِّي أنْ يَصُكَّ أنُوفَهُمْ   وأقْفاءَهُمْ إحْدَى بَنَاتِ صِمَامِ

ويقول في آخرها معرّضا بجرير أيضاً:

وإنّ ابْنَ ابْلِيسٍ وإبْلِيسَ ألْبَنَا   لَهُمْ بِعَذابِ النّاسِ كُلَّ غُلامِ

هُمَا تَفَلا فِي فِيَّ مِنْ فَمَوَيْهِمَا   عَلَى النَّابِحِ العَاوِي أشَدّ لِجامِي

إنّ حبّ الهجاء والاعتزاز بالمقدرة عليه واضح في هذه القصيدة؛ التي أراد أن يجعلها في

(1) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب،65/3.
(2) ينظر مثلا: عبدالمجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص152.
(3) الديوان، 770/2.

التوبة من هجاء المسلمين! لقد أظهرت المقابلة ــ على ما بين طرفيها من بُعْد ــ حقيقة ما يعتمل داخل نفس الفرزدق من صراع ورغبات.

وقد يصل هذا التضاد عنده إلى مجئ كل طرف في نص مستقل، فإبله ــ مثلا ــ التي يصورها في إحدى قصائده تَحِنُّ إلى السيف؛ لإلفها به إذا لم يعقرها للضيفان، يصورها في موضع آخر جازعة من الموت؛ إذا رأت الضيف؛ لعلمها أنها تُنحر له، فهي تُخفي حسّها، حتى انها لا تَجْتَرُّ خوفاً من النحر(1). يقول(2):

أَلَمْ تَعْلَما يا ابْنَ المُجَشَّرِ أنّهَا　　إلى السَّيْفِ تَسْتَبْكِي إذا لَمْ تُعَقَّرِ

ويقول في قصيدة أخرى(3):

تَرَى النِّيبَ مِنْ ضَيْفِي إذا ما رَأَيْنَهُ　　ضُمُوزاً على جرَّاتِهَا ما تُحِيرُها

يُحَاذِرْنَ مِنْ سَيْفِي إذا ما رأَيْنَهُ　　مَعِي قَائِماً حتّى يَكُوسَ عَقِيرُها

وقَدْ عَلِمَتْ أنَّ القِرى لابْنِ غَالِبٍ　　ذُرَاها إذا لَمْ يُقْرِ ضَيْفاً دَرُورُها

وهذا التضاد والتناقض الظاهري؛ يكون متجانسا ومتوافقا إذا علمنا أنّه من باب التنويع، الذي يصبّ في معنى واحد، وهو هنا إظهار عظيم كرم الشاعر، الذي كثيرا ما يفاخر به في كل مناسبة، كقوله في مقابلة بديعة(4):

إذا مِتُّ فابْكِينِي بمَا أنا أهْلُهُ　　فكُلُّ جَمِيلٍ قُلْتِ فِيَّ يُصَدَّقُ

وكَمْ قَائلٍ ماتَ الفرزدقُ والنَّدَى　　وقائلَةٍ ماتَ النَّدَى والفرزدقُ

ومن أمثلة التضاد أو المقابلة؛ التي يقع طرفاها في نصّين مختلفين، ما نراه في مقابلة صور ناقته وهي في طريقها إلى الممدوح، فيصورها في نص نشيطةً نافرةً خرقاء، قد أجهدتْ الحادي السريع الخفيف وراءها، ونراها في نص آخر، قد تقارب خطوها، يسوقها الحادي البطئ، تُرى وكأنها

---

(1) ينظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 103/1.
(2) الديوان، 478/2.
(3) نفسه، 457/2، ضموزاً: الضامز الذي لا يتكلم، يكوس: يمشي على ثلاث؛ لأنه لما عرْقَبَهُ رفع المضروبة، ذراها: سنامها؛ ويعني لحمها، درورها: من الدّرّ وهو اللبن.
(4) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص417، ولا وجود للبيتين في ديوان الفرزدق المعتمد هنا.

مقيّدة، يقول[1]:

وتَظَلُّ تَحْسِـبُ ظِلَّـــهَا شَيْطَـــانَةً ... وتُخَالُ نافِـــرَةً وإنْ لَمْ تَنْفِـــــرِ
خَرْقَاءُ خَالَطَ أُمَّـــهَا مِنْ عَوْهَـــجٍ ... والأرْحَبيَّةِ ضَرْبُهَا والأدْعَـــــرِ
لا تَسْتَطِيعُ يَدُ الغُلامِ وإنْ سَعَى ... مَساً لِسَاقٍ وَظِيفِهَا الْمُصعَنْفَرِ

ويقول في موضع آخر[2]:

فَـــمَا بَرِحَتْ حتّى تَقَـــارَبَ خَطْـــــوُهَا ... وبَادَتْ ذُرَاهَا والمَنَاسِمُ رُعَّفُ
وحتّى قَتَلْنَا الجَهـــلَ عَنْهَا وغُــودِرَتْ ... إذا ما أُنِيخَتْ والمَدَامِـــعُ ذُرَّفُ
وحتّى مَشَى الحادِي البَطِيءُ يَسُوقُهَا ... لَهَا بَخَــــصٌ دَامٍ ودَأْيٌ مُجَلَّـــــفُ
وحتّى بَعَثْـــــــناهَا ومـــــا في يَدٍ لَـــــــها ... إذا حُلَّ عنها رُمَّةٌ وهْيَ رُسَّفُ

ومما يزيد في بديع هذه المقابلة عندي؛ هو استدعاء الفرزدق لصورة الحادي في النّصّـين، الذي كان حاله مساويا لحال الناقة نشاطاً وبُطئاً، ولعل هذا التناقض بين صورتي الناقة، هو انعكـاس شعوري داخلي عند الشاعر، جعله ينوّع من صوره وأساليبه؛ لينال أكبر قدر مـن رضـى الممـدوح وعطائه.

ثالثاً: بديع المفارقة،

إذا كان بديع التضاد في المقابلة يمثّل خطوة أرحب مجالا من الطباق، وأقدر على إشـباع رغبة المبدع في إحكام صنعته، وإبراز معانيه، فإن بديع هذا التضاد في المفارقة يحقق للمبدع أقصى درجات الإبداع، وإحكام الصنعة، محدثا أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل تبذيرا، فهي لعبة لغوية عقليـة، مـن أرقى أنواع النشاط العقلي، وأكثرها تعقيدا، تصدر عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بمـا حولهـا،

---

(1) الديوان، 417/2، وخرقاء: حمقاء من سرعة عدْوِها، عوهج والأرحبي وداعر: فحول مشهورة، والساق: بين الوظيف والفخذ؛ وقد نَسب الوظيف إليه، المصعنفر: الماضي أو الذاهب.

(2) نفسه، 557/2، ذراها: أعالي أسنمتها، المناسم: الأخفاف، رُعّفُ: تسيل دماً، قتلنا الجهل: أي قتلنا مرحها ونشاطها، البخصُ: لحم الخُفّ، الدأيُ: فِقَارُ الظّهر، المجلّف: المقشّر بالدَّبَرِ، الرمّة: قطعة من الحبل، رسّف: مقيّدة.

ميزتها الأساسية هي التباين والتضاد والتنافر؛ بين الحقيقة والمظهر[1]،وكلما اشتدّ التضاد تكون المفارقة أشدّ وقعاً[2].

وهذا التضاد في المفارقة لايتوقف على جمع الألفاظ المتناقضة؛ كما في حالتي الطباق والمقابلة، بل يمتد إلى إثارة الأفعال المتضاربة، والأحوال المتعاكسة، والمعاني المتباينة، فمثلا قول الفرزدق في زياد بن أبيه[3]:

فَلَمَّا خَشِيتُ أنْ يَكُونَ عَطَاؤُهُ أدَاهِمَ سُوداً أوْ مُدَحْرَجَةً سُمْرَا

فَزَعْتُ إلى حَرْفٍ أضَرَّ بِنَيِّهَا سُرَى اللَيْلِ واسْتِعْرَاضُهَا البَلَدَ القَفْرَا

نرى المفارقة في أنَّ فعل العطاء قد صار في معنى العقاب، ولا وجود للفظين متضادين.

فالمفارقة إذن أسلوب مثير، وحلية بلاغية، يلعب المتلقي دوراً أساسياً في صنعها، فهو شريك فيها؛ لأنها موجهة إليه؛ اعتمادا على فطنته لفكّ رسالتها، ولكي يتحقق الهدف المنشود؛ لابدَّ أن يجعلها المبدع في حدود ثقافة المتلقي وفهمه، فالوعي بالتضاد شرط أساس في إدراك المفارقة؛ كما يقول سي. ميوميك[4].

ولفظ المفارقة ـــ الذي هو في العربية مصدر ميمي من الفعل فارق بمعنى باين ـــ لم يستعمل بدلالته الاصطلاحية في النقد العربي إلا مؤخرا، عندما ترجم عبدالواحد لؤلؤة كتاب المفارقة لسي ميوميك، ونشرته دار الرشيد ببغداد؛ عام 1982م، ثم تردد المصطلح بعد ذلك في دراسات محدودة العدد جداً، وهذا يعني ـــ كما يقول عبدالقادر الرباعي ـــ أنّ الاهتمام بالمفارقة في النقد العربي؛ مازال في بدايته[5]، ولكن هذا لايعني نفي أدبائنا ونقّادنا القدامى لطبيعة المفارقة وأهميتها، فالمفارقة موجودة في أدبهم؛ شعرا ونثرا، وكثير من مصطلحاتهم البلاغية والنقدية تحمل روح

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، قراءة من الداخل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2002م، عمّان ـــ الأردن، ص142، 143.
(2) ينظر: سي. ميوميك، المفارقة، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة 122، دار الحرية للطباعة، بغداد 1983م، ص53.
(3) الديوان، 227/1، والأداهم: جمع أدهم وهو القيد، والمدحرجة: السياط المحكمة الفتل، الحرف: الناقة الضامرة، النيّئ: اللحم، السُرى: سير الليل، استعراضها: اجتيازها.
(4) ينظر: المفارقة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ص87.
(5) ينظر: عرار الرؤيا والفن، ص149.

المفارقة، وتؤدي غرضها، وهذا ما أشار إليه أغلب دارسي المفارقة[1].

فمن هذه المصطلحات ــ مثلا ــ مصطلح التغاير، الذي عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "وهو أن يتضادّ المذهبان في المعنى حتى يتقاوما، ثم يصحّا جميعــا، وذلــك مــن افتنــان الشــعراء وتصرفهم، وغوص أفكارهم"[2]، ومن الأمثلة التي ساقها لهذا التغاير؛ قول الفرزدق الذي سبق ذكره؛ مع اختلاف في روايته:

أَلمْ تَسْمَعَا يا بْنَيْ حَكِيمٍ حَنِينَها　　إلى السَّيْفِ تَسْتَبْكِي إذا لَمْ تُعقرِ

فقد غايره قوله:

تَرَى النِّيبَ مِنْ ضَيْفِي إذا ما رَأَيْنَهُ　　ضُمُوراً على جرَّاتِهَا ما تُجِيزُها

يُحــــاذِرْنَ مِنْ سَيْـــــفِي إذا ما رأَيْنَهُ　　مَعِي قَائِــماً حتّى يَكُــوسَ عَقــِيرُها

فإبله في المثال الأول تحنّ إلى النحر، وتبكي إذا لم تعقر للضيف، ويصورها فــي المثــال الآخر خائفة من النحر، فهي لا تصدر أدنى صوت، حتى يقع المحذور في أحدها.

ومن هذه المصطلحات أيضاً مصطلح التفريق، الذي يقوم على إبراز أوجه المفارقــة بــين أمرين، وقد عرفه الخطيب القزويني بقوله: "وهو إيقاع تباين بين أمرين من نوع واحدٍ؛ في المــدح أوغيره"[3].

وتظهر المفارقة في مصطلحات أخرى كثيرة، أشار إليها أكثر مــن باحــث، فــتُلمح فــي التعريض، وتجاهل العارف،وأسلوب التهكم، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وعكسه، وقد تظهر أيضاً في الاستعارة والكناية، فضلا عن الطباق والمقابلة[4] اللذين يجعلهما أحد الباحثين قسمين تنقســم إليهمــا المفارقة[5].

---

(1) ينظر: صوالحة، أيمن إبراهيم، المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشــر والتوزيع، إربد ــ الأردن، 2011م، ص87.

(2) العمدة، 100/2.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، ص352.

(4) ينظر مثلا: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص150، وصوالحة، أيمن إبراهيم، المفارقة فــي النقــد العربــي القــديم، ص43.

(5) ينظر: العوادي، سعيد، في كتابه: حركية البديع في الخطاب الشعري؛ من التحسين إلى التكوين، الفصل الثالــث، ص187 ومــا بعدها.

فالمفارقة إذن لون بديعيٌّ؛ له خطره وشأنه، يصفها أحد الغربيين بأنها جوهر الحياة، ويقول عنها آخر: "لن تستطيع استخدام اللغة استخداما فنيا كاملا؛ إلا بعد أن تعيش معك المفارقـــة"[1]، "بـــل يمكن القول إن الأدب جميعا يكاد يقع في باب المفارقة"[2]، فمجال المفارقة فيه أكثر اتساعا في غيـــره من الفنون؛ لأن لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس ويعتقدونه، أو يفكرون فيـــه، أو يشعرون به[3].

من هنا تعددت تعريفات المفارقة، واكتنف الغموض مفهومهـــا، فهـــي ليســـت بالظـــاهرة البسيطة، ما يجعل ذلك عقبة في طريق تعريف بسيط لها، كما يقول سي. ميوميك[4].

لقد اتسع مفهوم المفارقة، وتجاوز التعريف القديم: وهو قول شيء والإيحاء بنقيضه؛ إلـــى مفهومات أخرى، فالمفارقة: قول شيء بطريقة لا تستثير تفسيرا واحدا فحسب، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيّرة، إنها تعني أشياء شتّى إلى أناس شتّى[5].

ولا يتسع المقام هنا للوقوف على تعريفات المفارقة لكثرتها، ولكن يمكن القول بشكل عام: إنها "تعبير لغوي بلاغي، تصدر عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها، إنها لعبة لغوية ماهرة وذكيّة، بين طرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يصوغ فيه الأول نصّه باسلوب يستثير الثاني، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي، والبحث عن المعنى الخفي، الذي غالبا ما يكون المعنـــى المضـــاد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، حيث لايهدأ للقارئ بال؛ إلا بعد وصـــوله إلـــى المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده"[6].

وإذا جئنا نبحث عن هذا اللون العالي من بديع التضاد؛ الذي تمثله المفارقة عند الفـــرزدق؛ نرى أن وجودها لا يقتصر على شعره فقط، بل يمكننا القول: إن حياته كلهـــا كانـــت مبنيـــة علـــى المفارقات، فهو فخور مغرور متكبر، وأحيانا يكون خائفا ضعيفا يتوسل، قد يمدح السُوقة من الناس، و يرفض أن يفِدَ على الأمراء والخلفاء، يُرى من شعره جامعا لخشونة الطبع ورقّته، وثبات الدين وخفّته،

(1) الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص141.
(2) سي. ميوميك، المفارقة، ص53.
(3) نفسه، ص15.
(4) ينظر: نفسه، ص17.
(5) ينظر: نفسه، ص20،16، 39.
(6) الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص142.

انظر إلى قوله الذي هو مزيج من الشعور بالرهبة، والشعور بالعظمة، فهو يتوسل إلى هشام بن عبدالملك أن يطلق سراحه من سجن خالد القسري، ولا ينسى في توسله هذا أن يفتخر بنفسه وبآبائه. يقول(1):

دَعَوْتُ أَمِينَ اللهِ في الأرْضِ دَعْوَةً   لِيَفْرُجَ عنْ سَاقَيَّ خَيْرُ الخَلائِفِ

فَيا خَيْرَ أَهْلِ الأرضِ إنَّكَ لوْ تَرَى   بِسَاقَيَّ آثَارَ القُيُودِ النَّواسِفِ

إذاً لَرَجَوْتُ الْعَفْوَ مِنْكَ وَرَحْمَةً   وَعَدْلَ إمَامٍ بالرَّعِيَّةِ رَائِفِ

ثمّ يقول بعد ذلك:

فَإنْ أكُ مَحْبُوساً بغَيْرِ جَرِيرَةٍ   فَقَدْ أخَذُونِي آمِناً غَيْرَ خَائِفِ

وما سَجَنُونِي غَيْرَ أنِّي ابْنُ غَالِبٍ   وأنِّي مِنَ الأثْرِينَ غَيْرِ الزَّعَانِفِ

وأنِّي الذي كانتْ تَعُدُّ لِثَغْرِها   تَمِيمٌ لأبْيَاتِ العَدُوِّ المُقَاذِفِ

ويستمر على هذا النحو إلى آخر القصيدة؛ في ستة عشر بيتا بعد هذه الأبيات.ونرى المفارقة في هذه القصيدة تكمن في فخره عند من يتوسل إليه؛ لينقذه من سجنه.

وأشعاره على ما فيها من فسق ومجون وعصبية؛ مطبوعة بروح الإسلام، وهذه مفارقة، "فهو يكثر فيها من ذكر الصلاة والتقوى؛ والبعث والحساب، كما يكثر من الإشارة إلى قصص الأنبياء، وهو يُضمّن ذلك مدائحه وأهاجيه جميعا"(2).

ونراه يستعين بالمفارقة في جميع أغراضه الشعرية، محققاً من خلالها أقصى درجات التوازن والتعبير عن المعنى المراد، مع إثارة المتعة في نفس المتلقي؛ الذي تدفعه مثل هذه المفارقات المرشحة غالبا بألوان التصوير والإيقاع؛ إلى متابعة النص، والوقوف على لطيف إشاراته، ودقيق معانيه، وطبيعيٌّ أن نرى بديع المفارقة يكثر عنده في عرض الهجاء، فهو يشكّل النسبة الأكبر في شعره، فضلا عن وجود علاقة وثيقة بين المفارقة وفن الهجاء والسخرية، فالمفارقة في النقد الأدبي الحديث "تُعَدُّ خليطاً من فن الهجاء والسخرية، وفن العبث الضاحك"(3)، أوهي سلاح للهجوم الساخر،

---

(1) الديوان، 534/2.
(2) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، 1978م، ص276.
(3) الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص145.

كما تقول نبيلة إبراهيم[1]، وقد وصل الفرزدق بمفارقاته إلى حدّ البراعة في السخرية، والمهارة في عرض الصور الهازلة العابثة، ولا تخلو أغراضه الأخرى من وجود عديد المفارقات كذلك. بل نراه يذكر المفارقة في شعره دون أن يسميها، حين يضعنا أمام مفارقة يدعونا إلى التعجب معه منها، فثمة أمير يؤم المسلمين وأمه نصرانية، تدين بأن الله ليس بواحد، إنه خالد بن عبدالله القسري، والي العراق، يقول الفرزدق[2]:

وكَيْفَ يَؤُمُّ المُسْلِمِينَ وأُمُّهُ   تَدِينُ بأنَّ اللهَ لَيْسَ بوَاحِدِ

من بديع مفارقاته في الهجاء،

من بديع مفارقاته في الهجاء؛ أنه يسمي ما يرمي به خصومه من أشكال الهجاء والسخرية؛ هدية، أو ثناء، كقوله في هجاء أحد بني قيس بن عيلان[3]:

سَأُهْدِي لِعَاوِي قَيْسِ عَيْلانَ إذْ عَوى   لِشَقْوَتِهِ إحْدَى الدَّواهِي التي أُهْدِي

إنه يسمي ما سيرمي به خصمه من الهجاء المقذع هديّة، هذا الهجاء الذي استعار له اسم الدواهي، التي اعتاد على إهدائها. ومع هذه المفارقة البديعة نرى البيت قد رصّع بألوان أخرى من البديع، فنرى فيه التصدير والجناس، ونرى الاعتراض في قوله: إذْ عوى لشقوته، ولم تزده كل هذه الألوان إلا طرافة وبديعاً وحبكاً؛ لأنها لم تكن عن تكلف أو قصد.

ومن هذا النوع قوله في هجاء رجل يدعى عبّاد بن مسعود النهشلي[4]:

سَيَأْتِي ابْنَ مَسْعُودٍ عَلَى نَأيِ دَارِهِ   ثَنَاءٌ إذا غَنَّى بِهِ الرَّكْبُ أَقْذَعَا

قَوارِع مِنْ قِيلِ امْرِئٍ بِكَ عَالِمٍ   أجَرَّكُمُ صَيْفاً جَدِيداً وَمَرْبَعَا

فهذا الثناء الذي جسّمه؛ هو في حقيقته هجاء مقذع قارص. إنّ تحقيق التضاد للمفارقة لا يكون إلا إذا كان مؤلما وكوميدياً معاً، كما يقول أ. ر. تومس[5].

ويتجلى بديع المفارقة في شعره عندما ترتبط بتظاهره بالبراءة، أو النصح لمهجوّه،

---

(1) إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مجلد7، عدد3، سنة 1987م، ص132.
(2) الديوان، 190/1.
(3) نفسه، 208/1.
(4) نفسه، 500/2.
(5) ينظر: ميوميك، المفارقة، ص54.

فالمفارقة غالبا ما ترتبط بالتظاهر بالبراءة، بل قد يصل الأمر فيها إلى حـــدّ التظـــاهر بالســـذاجة، أو الغفلة[1]، وهذا أمر يزيد من إيلام المهجو، يقول الفرزدق في هجاء رجل يدعى أبو شاكر الدارمي[2]:

إنَّ أبا كِرْشَاءَ ليسَ بِسَارِقٍ ولكِنْ متى ما يَسْرِقُ القوْمُ يأكُل

ونراه يُذَكِّرُ جريراً بأنّ عطيّة مهما كان منه فهو أبوه، فكيف يريد قتله؟ يقول[3]:

أمِنْ جَزَعٍ أنْ لَمْ يكنْ مثلَ غَالِبٍ أبُوك الذي يمشِي برِبْقٍ مُوَصَّلِ

ظَلِلْتَ تُصَادِي عنْ عطِيَّة قائــماً لِتَضْرِبَ أعْلى رَاسِهِ غَيْرَ مُؤْتَلِ

لكَ الـــوَيْلُ لا تَقْـــــتُلْ عطـــيّة إنّهُ أبُـــــوكَ ولكـــــنْ غـــيرَهُ فَتَبـــــــدَّلِ

وبادِلْ به مِنْ قَومٍ بضـــعة مثـــلَهُ أباً شَرَّ ذي نعْلَيْنِ أو غيرَ مُنْـــعَلِ

فإنْ هُمْ أبَوْا أنْ يَقْبَلُوهُ ولـــمْ تجِدْ فِراقاً له إلاّ الذِي رُمْتَ فافْـــــعَلِ

لقد وصل الأمر بجرير إلى الحدّ الذي أراد فيه التخلص من والده، هذا الوالد الذي أورثـــه المخازي، لولا أن تدخل الفرزدق ناصحاً ومذكّراً إياه بأنّ عطية أبوه، مقترحا عليه ــ فـــي مفارقـــة أخرى ــ أن يستبدل به آخر، فإن لم يجد فليقتل عطية بعد ذلك. إنه بهذه المفارقات يؤجج ما يعتمل في صدر جرير من حزن وحنق وأسف؛ بسبب نسبه الوضيع؛ إذا قيس بنسب الفرزدق؛ ليزيد من حزنـــه وألمه، فمن أين لجرير بآباء مثل آباء الفرزدق، إنّ مثل هذه المفارقات تمثّل قمّة التهكم والسخرية.

ويصوّر جريراً ــ في براءة مصطنعة ــ وقد تحسّنت حال أعياره، فسقط وبرهـــا القـــديم؛ لسمنها، فقال له قومه بنو كليب: ألا تأتي آل بسطام بن قيس فتخطب إليهم؛ كما فعل الفـــرزدق الـــذي تزوج حدراء على مائة من الإبل؛ شمّ الذرى والغوارب، فإن كان الفرزدق يملك مثل هذه الإبل، فنحن لدينا ما يعدِلها من المِعزى، التي كأنها ظفارية الجزع الذي في الترائب، منها مهور غاليـــات نســـائنا، ووفاء دمائنا، يقول الفرزدق على لسان قوم جرير[4]:

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص147.
(2) الديوان، 631/2.
(3) نفسه، 744/2.
(4) نفسه، 112/1، والقسعاء: أراد بها الأتان؛ وهي في الأصل: المرأة العظيمة البطن. أنسل ظهرها: سقط وبـــره لســـمنها. الـــتّلاد: المال الموروث. ضفارية: منسوبة إلى ظفار، أراد المِعزى السود والبُلْق. والجزع: خرز أسود في بياض. والترائـــب: موضـــع

أَلسْتَ إذا القَسْعَاءُ أنْسَلَ ظَهْرُها إلى آلِ بَسْطَامِ بنِ قَيْسٍ بخاطِبِ...

فقالوا سَمِعْنَا أنَّ حَدْراءَ زُوِّجَتْ على مائةٍ شُـــمِّ الذُّرَى والغَوَاربِ

وفِيــنا مِنَ الْمِــعْزَى تِلادٌ كَأَنَّـــها ظِفَارِيَّةُ الْجَــزْعِ الذي في التَّرائِــبِ

بِهِــنَّ نَكَحْــنَا غالِيـــاتِ نِسائنـــا وكُلُّ دَمٍ مِـــتَّا عليْـــهِنَّ واجِـــبِ

وتكمن المفارقة في أنهم يقولون ذلك ولا يحسون بمهانة، بل يرونها مكرمة يتبجحون بها.

ثمّ يُظهر بعد ذلك ــ في مفارقة بديعة ــ خوفه على جرير مما سيلقاه إن حاول الإقدام على ما يريد، فيقول له(1):

وإنِّي لأخْشَى إنْ خَطَبْتَ إلَيْهِمُ عَلَيْكَ الذي لاقَى يَسارُ الكَوَاعِبِ

فالمفارقة هنا ترينا الفرزدق مهتماً بسلامة مهجوه من أي أذى، وهو يبذل في سبيل ذلك النّصح مدعّماً بالدليل والبرهان.

ومن بديع مفارقاته في الهجاء؛ أن نراه يُصيّر المذموم من الأفعال والصفات؛ حسناً مقبولاً، أو العكس، بوضعها في سياق خاص؛ تجعل المهجوّ يتمنى لو أنه كان قد فعل هذا الشيء المذموم، أو ابتعد عن هذا الخلق الممدوح، فمن الأمثلة على ذلك من النوع الأول؛ قوله في هجاء آل المهلب بن أبي صفرة(2):

فكيفَ ولَمْ يَأْتُوا بِمَكَّةَ مَنْسِكاً ولمْ يَعْبُدُوا الأوثانَ عندَ المُحَصَّبِ

وفي موضع آخر يقول فيهم(3):

وكيفَ ولمْ يَقُدْ فَرَساً أبُوكُمْ ولَمْ يَحْمَلْ بَنِيهِ إلى الدُّوارِ

ولمْ يَعْبُدْ يَغُوثَ ولمْ يُشَاهِدْ لِحِمْيَرَ ما تدِينُ ولا نِـــزَارُ

طرف القلادة من الصدر.

(1) الديوان، 113/1، ويسار الكواعب: عبدٌ لبني غدانة؛ أراد سيدته، وراودها، فانتقمت منه شرّ انتقام، والقصة موجودة في كثير من كتب الأدب والأمثال، ينظر مثلا: الميداني، أبو الفضل أحمد، 516/3، المثل رقم 4649.

(2) الديوان، 11/1.

(3) نفسه، 254/1، والدّوار: صنمٌ كانت العرب تنصبه، يجعلون موضعا حوله يدورون فيه، واسم ذلك الصنم والموضع الدوار. ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، مادة (دور).

فآل المهلب إذن ليسوا عرباً؛ لأنهم لم يعبدوا الأوثان، لقد جعل الفرزق من عبادة الأوثان المذمومة؛ مقياساً للمدح والذم، فمن عبد آباؤه الأوثان، ورفع بنيه إلى الدّوار، فهو العربي الأصيل.

ومن أمثلة النوع الثاني؛ الذي يجعل فيه من الصفات الحسنة سبباً في الهجاء المقذع، قوله(1):

ما البَاهِلِيُّ بِصَادِقٍ لكَ وَعْدَهُ   ومَتَى تَعِدْكَ الباهِلِيَّةُ تَصْدُقُ

لقد جعلت المفارقة من الصدق عند الباهلية سبباً في الهجاء المقذع، وزادها ما رُشّحت به من أنواع البديع؛ كالمقابلة والتصدير والكناية؛ حسنا وبديعاً.

ونرى للتشريف معنى مناقضا لمعناه الأصلي في قوله(2):

أرَى دَاراً يُشَرِّفُهَا جُدَيْعٌ   كَألأم ما تَكُونُ مِنَ الدِّيَارِ

وصار الفوز تأكيداً لمعنى الخسارة في قوله:

راموا الخلافة في غَدْرٍ فأخْطَأهُمْ   مِنْها صُدُورٌ وفازوا بالْعراَقِيبِ

تتجلى المفارقة هنا في التهكم بالخارجين عن ولاة الأمر الطامعين في الخلافة، فبعد أن أخطأوا الصدور، لم يشأ الشاعر أن يحرمهم من الفوز بالعراقيب؛ لتكتمل بذلك صورة خسارتهم الكبيرة.

لقد اختلفت القيم، وتعاكست المفاهيم، فعبادة الأوثان صارت مفخرة، والصدق بات مُخْزٍ لصاحبه، والتدنيس عُبِّرَ عنه بالتّشريف، لولا متتاليات القول ومجموعة العناصر السياقية، التي تقود إلى تأويل الكلام على الوجه المقصود(3).

ومن بديع مفارقاته في الهجاء، أن يدّعي أنّ هجاءه رفعة للمهجوّ، أو أنْ يعلن ترفّعه عن التعرض للمهجوّ، أو العفو عنه، ثم لا يلبث أن يقذفه بأقذع الكلمات، فمن ذلك قوله في نهاية قصيدة ملأها سبّاً وشتماً للطِرِمَّاح بن حكيم، الشاعر، وقبيلته طيّء(4):

---

(1) الديوان، 592/2.
(2) الديوان، 413/2.
(3) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص148.
(4) الديوان، 96/1، والطرماح: هو أبو نفر الطرماح بن حكيم بن نفر بن قيس بن جحدر الطائيّ، وفد جده قيس على الرسول صلى

إنَّ الطِّرِمَّاحَ يَهْجُونِي لأرْفَعَهُ هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ غِيلَتْ دونَهُ القُضُبُ

ويتكرر هذا الأمر مع بني كليب قوم جرير، فيذكر الفرزدق أنّ زوجه النّوار لامته على هجائهم؛ لأنّه حين يهجو أمثال هؤلاء بآبائه؛ فإنه يرفع من شأنهم، يقول(1):

تَلُومُ عَلى هِجَـاءِ بَنِي كُلَيْبٍ فَـيَالكِ لِلْمَلامَـةِ من نـوارا...
وقَالتْ عندَ آخِـرِ ما نَهَتْـنِي أيَهْجُو بالخَضَـارِمَةِ الْوِبَـارَا
أتَهْجُو بالأقَـارِعِ وابنِ لَيـْلَى وصَعْصَعَةَ الذي غَمَرَ البحارا
وناجِـيَةَ الذي كانتْ تَمـيمٌ تَعيشُ بِحَزْمِـهِ أنَّى أشَـارا...
فكيفَ تَرُدُّ نَفْسَكَ يا ابنَ ليلى إلى ظِرْبَى تَحَقَّرَتِ المَـغَارا...
فَرَافِعُـهُمْ فإنَّ أباكَ يَنْـمِي إلى العُلْيا إذا احْتَفَرُوا النِّقَـارا
وإنَّ أباكَ أكْـرمُ مِنْ كُلَـيْبٍ إذا العِيدَانُ تَعْتَصِرُ اعْتِصَـارا

إنه يرى هجاءه رفعة للمهجو، وتنويها باسمه، وقد دلّ على ذلك صراحة قوله(2):

وكَمْ مِنْ لَئِيمٍ قَدْ رَفَعْتُ له اسْمَهُ وأطْعَمْـتُهُ باسمي وليس بطاعِـمِ
وكان دَقِيقَ الرَّهْطِ فازْدَادَ رِقَّـةً ولُؤْماً وخِزْياً فاضِحاً في المقَاوِمِ

ونراه يعتق بني غدانة من هجائه، ويهبهم لسيدهم عطيّة بن جعال؛ الذي كان صديقاً لـه، لكنه لايلبث أن يرجع في هبته، عندما يبيّن لهم ما كانوا يستحقون لولا عطية، يقول(3):

أبَنِي غُدَانَـةَ إنَّنِـي حَرَّرْتُـكُمْ وَوَهَبْتُكُمْ لِعَطِيَّةَ بنِ جِعَالِ
فَوَهَبْتُكُمْ لأحَقِّـكُمْ بِقَدِيمِـكُمْ قِدْماً وأفْعَـلِهِ لِكُلِّ نَـوَالِ

الله عليه وسلم، وأسلم، وهو من فحول الشعراء، نشأ بالشام، وانتقل إلى الكوفة، ينظر ترجمته في: الشعر والشعراء لابن قتيبة 570/2. والأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، 35/12 وما بعدها.

(1) الديوان، 444/2، الخضارمة: الأسياد، الوبار: دويبة حقيرة، الأقارع: يريد الأقرع وفراساً ابني حابس، وليلى: هي بنت حابس أخت الأقرع؛ أمّ غالب بن صعصعة، وصعصعة: جدّ الفرزدق، وناجية: أبو صعصعة، النّقارا: الزرائب للبهم والجداء، العيدان تعتصر اعتصارا: أي الفرع يؤخذ من أصله.

(2) الديوان، 801/2.

(3) نفسه، 726/2، آنف: جمع أنف، السبال: سبلة الرجل: الدائرة التي في وسط الشفة العليا، وقيل السبلة ما على الشارب من الشعر، وقيل طرفه، وقيل هي مجتمع الشاربين، وقيل هو ما على الذقن إلى طرف اللحية، وقيل هو مقدم اللحية خاصة، وقيل هي اللحية كلها بأسرها. ينظر: لسان العرب، مادة (سبل).

لَوْلا عَطِيَّةُ لاجْتَدَعْتُ أُنُوفَكُمْ   مِــنْ بَيْنِ أَلْأَمِ آنُــفٍ وَسِــبَالِ

إنِّي كَذَاكَ إذا هَجَوْتُ قَبِيـــــلَةً   جَدَّعْتُــــهُمْ بِعَوَارِمِ الأَمْثَـــالِ

لقد عمل على جدع أنوفهم فعلا، ورجع في هبته، عندما قرر أنهم يستحقون ما ذكره. ومثل السابق قوله(1):

لَوْلا وائلٌ لَهَجَوْتُ قَيْساً   وصَاحِبَهُ البَخِيلَ أبا حَبِيبِ

فمادام قيس وصاحبه يستحقان الهجاء؛ فقد وقع عليهما بهذا الحكم، بـل إنّ أبـا حبيـب ــ صاحب قيس ــ قد وقع عليه الهجاء بصريح اللفظ، فقد عرفنا أنه بخيل. فأين المكانة التـي ادّعاهـا الفرزدق لعطية بن جعال في المثال الأول، ولوائل في المثال الثاني، لقد زاد ذكرهمـا الهجـاء حـدّة وإقذاعاً؛ بسبب ما أحدثه من المفارقة.

وشبيه بما مرّ قوله(2):

ولولا ارتِفَاعِي عنْ سُلَيْمٍ سَقَيْتُها   كِئَاسَ سِمَامٍ مُرَّةً وعَلاقِمِ

فهو في هذا البيت غير مكترث ببني سليم، وإلا لسقاهم بشعره السمّ الزعاف، لكننـا نـراه يتخلى عن هذا الترفع في الأبيات التي بعده، يقول:

فما أنتُمُ مِنْ قَيْسِ عَيْلانَ في الذُرَى   ولا مِنْ أثافِيها العِظَامِ الجَمَاجِمِ

إذا حُصِّلَتْ قَيْـــــسٌ فَأَنْتُـــمْ قَلِيلُـــها   وأبْعَدُها مِنْ صُلْبِ قَيْـسِ لِعالِـــمِ

وأنْتُم أذَلُّ قيسِ بنِ عَيـْلانَ حُبْـــوَةً   وأعْجَزُها عندَ الأمورِ الْعَـــوَارِمِ

فما بعد جعلهم أقلّ القيسيين قدراً، وأنهم ربما كانوا لقطاء، من مرارة وسمٍّ وعلقم؛ يمكن أن يُسقى بها قوم من الأقوام.

وتتنوع مفارقاته التي تحمل في طياتها شديد التهكم والسخرية، فالماء يفقد خاصـّـيّته فـي الغسل والتنظيف، إذا حاولنا أن نغسل به مخازي الباهليين، يقول(3):

أباهِلَ إنّ الماءَ ليس بغاسلٍ   مَخَازِيَ عَنْكُمْ عَارُهَا غَيْرُ ذاهِبِ

(1) الديوان، 96/1، ووائل هذا رجل من بني هلال بن عامر بن صعصعة.
(2) الديوان، 860/2.
(3) نفسه، 73/1.

ولتمكن اللؤم في بيت جرير؛ صار لهذا اللؤم ذرىً تستقر سيولها عندهم، وهو من تليــدهم المتوارث، يقول الفرزدق[1]:

أَلَمْ تَرَ أنَّ اللُّؤْمَ حلَّتْ رِكَابُهُ إلى الخَطَفِي جاءتْ بِذَاكَ حَوَامِلُه

أَنَاخَ إلى بَيْتٍ عَطِـــيَّةُ تَحْــتَهُ إلَيْهِ ذُرَى اللــؤْمِ اسْتَقَرَّتْ مَسَايــلُه

ويقول في موضع آخر[2]:

وَتَرْبُقُ باللُّؤْمِ أعْنَاقَها بأَرْبَاقِ لُؤْمِهِمُ الأتْلَدِ

فالفرزرق كثيرا ما يذكر الأرباق ــ وهي الحبال التي تُشَدّ بها صغار الغنم والماعز؛ لــئلا ترضع أمهاتها ــ ويجعلها من أثمن ما يمتلك جرير وقومه، فهي من تليدهم الموروث؛ لــذلك اختــار لإظهار اشتراكهم في اللؤم الفعل (تربق)، في مزج عجيب طريف؛ بــين وضــيع أعمــالهم، وســيِّئ صفاتهم.

من بديع مفارقاته في الفخر وأغراض أخرى،

لا تكاد تخلو قصيدة للفرزدق من الفخر بنفسه وآبائه، فلا تسنح له فرصة لإظهار هذا الفخر إلا اغتنمها، ولا وسيلة فنيّة إلا سخرها، وقد وجد في أسلوب المفارقة وسيلة مكنته من عــرض هــذا الفخر في أشكال جديدة بديعة، خرجت به عن المألوف، فالمفارقة تأتي "لتقوية النص عن طريق حــبّ القارئ أو السامع؛ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء ذلك النص"[3].

ومن بديع مفارقاته في الفخر ادّعاوه أنّ بني عامر أبوا أن يسترجعوا المئات من الأســرى مقابل أسير واحد من بني تميم، وطلبوا أن يطلقوا لهم مزيداً من الأسرى؛ لأنه لا قيمــة لهــم ــ وإنْ كانوا سادة ــ أمام أسير من تميم هو حاجب بن زرارة، إنه أغلى فداء من هذه الأعداد من الأســرى، يقول الفرزدق[4]:

أَبَتْ عامرٌ أنْ يأْخُذُوا بأسِيرِهِمْ مِئِينَ مِنَ الأسْرَى لهُمْ عِند دَارِم

وقالوا لنا زيدُوا عليهم فإنّــــــهم لُغَــاءٌ وإنْ كانوا ثُـــغَامَ اللّـــــهازِم

(1) نفسه، 665/2.
(2) نفسه، 207/1.
(3) الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص148.
(4) الديوان، 857/2، لغاء: بلا قيمة، الثغام: البيض، اللهازم: مفردها اللهزمة وهي عظم ناتئٌ تحت الأذن.

رَأوا حاجِباً أغْلى فِداءً وقومَــهُ أحَــــقَّ بأيّام العُلـــــى والمَــــــكارِمِ

ومن بديع مفارقاته في الفخر؛ أن نراه يستعير للضرب والطعن ما يدلّ على الرّفد والعطاء، كقوله(1):

قَرَيْنَاهُمُ المَأثُورَةَ البيضَ قَبْلَها يُثِجُّ العُرُوقَ الأزْأنِيُّ المُثَقَّفُ

ومثله قوله في مدح بني شيبان(2):

غَدَاةَ قَرَوْا كِسْرَى وحَدَّ جُنُودِهِ ببَطْحاءِ ذِي قَارٍ قِرىً لَمْ يُعَتَّمِ

فالسياق وترتيب الألفاظ؛ اشتملا على علاقة توجّه انتباه المخاطب نحــو التفســير الســليم المقصود للقِرى، الذي صار يحمل في البيتين السابقين معنى جديدا غير معناه الأصلي.

ومن مفارقاته فخره بنفسه وقومه أمام ممدوحيه؛ ولو كانوا من الخلفاء والأمراء، ما دفــع بعضهم إلى استبعاده وحرمانه من العطاء، كفعل سليمان بن عبدالملك، الذي استنشد الفرزدق؛ لينشــده فيه أو في أبيه، فأنشده مفتخراً عليه، وهو قوله(3):

ورَكْبٍ كأنَّ الريحَ تَطّلُبُ عندهُــمْ لها تِرَةٌ مِنْ جَذْبِها بالعَصَــــــائِبِ...

سَرَوْا يَخْبِطُونَ اللَيْلَ وَهْيَ تَلُفُّهُمْ على شُعَبِ الأكْوارِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

إذا ما رَأوْا ناراً يَقُولُــونَ لَيْتَــــها وَقَدْ خَصِــرَتْ أيْدِيــــهمُ نارُ غَالــــِبِ

فتبيّن غضب سليمان، وكان نصيب الشاعر حاضراً فأنشده، فقال سليمان: يــا غلام،أعــطِ نصيباً خمسمائة دينار، وألحق الفرزدق بنار أبيه(4).

ونجد بعد هذه الأبيات مفارقة أخرى بديعة، وذلك في قوله:

إلى نارِ ضَرَّابِ العَرَاقِيبِ لَمْ يَزَلْ لَهُ مِنْ ذُبَابَيْ سَيْفِهِ خَيْرُ حالِبِ

تَدُرُّ به الأنْسَاءُ في لَيْـــلَةِ الصَّــــبَا وَتَنْتَفِخُ الـــلَّبّاتُ عِنْدَ التَّرَائـــــبِ

---

(1) نفسه، 562/2، والمأثورة: السيوف المصقولة حتى ظهر أثرها؛ أي فِرِنْدُها الذي تراه في السيف كأنه أرجل النمل. يثجّ: يســيل، الأزأني: الرمح المثقف؛ أو السيف المصقول، والمثقف: المُقوّم أو المصقول.

(2) نفسه، 755/2.

(3) الديوان، 30/1، والتِّرَةُ: الأخذ بالثار، العصائب: العمائم، يخبطون: يضربون على غير هدى، خصرت أيديهم: اشتدّ البرد عليهــا فبردت.

(4) ينظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 74/1.

فالحلب هنا يختلف عن الحلب المعهود، الذي يكون مستخرجا من الضرع بيد الحالب لـــه؛ لأنّ الحلب عند ضرّاب العراقيب غالب والد الشاعر؛ يكون دماً يخرج من عروق ما ينحره من الإبـــل بسيفه.

وتبرز المفارقة في فخره أمام ممدوحيه من الخلفاء والأمراء؛ في قصيدته التي يمدح فيهـــا عمر بن عبدالعزيز وهو بمكة، يقول الفرزدق(1):

ومَجْـــــدٌ أدُودُ النّاسَ أنْ يَلْحَـــــقُوا به وما أحّـــــدٌ أوْ يَبْلُـــــغَ الشَّمْـــــسَ نائِـــــــلُه

أنا الْخِنْدِفِـــــيُّ الحَنْظَـــــــــلِيُّ الذي بـــهِ إذا جَمَعَتْ رُكْبَانَ جَمْـــــــــــعٍ مَنَـــــــــازِلُه

على النَّاسِ مالاً يدْفَـــــعُونَ خَرَاجَـــهُ وقرْمٌ يَدقُّ الهَـــــــــامَ والصَّـــــــــخْرَ بازِلُه

أرَى كُلَّ قَـــــــــــوْمٍ وَدَّ أكْرَمَـــــــــهُمْ أباً إذا ما انْتَمَـــــــــى لَوْ كانَ مِنَّا أوَائـــــــــــلُه

فَخَرْنا فَصُدِّقْـــــنَا على النَّاسِ كُلِّـــــهِمْ وشَرُّ مَسَاعِي النَّاسِ والْفَخْرِ باطِلُه...

إليكَ ابنَ ليلى يا ابنَ لَيْلَى تَجَوَّزَتْ فــــــــــلاةً وداويـــــاً دِفَانـــــــــاً مَنَاهِــــــــــــــــلُه

إنه لا يستثني ممدوحه من الناس الذين لن يبلغوا مجد الشاعر، ولا من الذين ودّ أكرمهم أباً أن يكون أوائله من آباء الشاعر، ثمّ نراه يُقرن نفسه بهذا الممدوح، فبدا في كل ذلك وكأنّه ينافره.

ومثل هذه المفارقات التي امتزج فيها المدح بالفخر تعكس لنا بصـــورة واضـــحة نفســـية الفرزدق، الذي كان شديد الإعجاب بنفسه، والاعتزاز بقومه، فهو لا يهب ولاءه وإخلاصه إلا لقومـــه من تميم، ونراه في مدائحه لا يتوسّل إلا بكرمه ونسبه، فهو يسأل ممدوحيه في إباء وترفّع(2). وكثيراً ما نراه ينسب إلى ناقته سبب مجيئه إلى الممدوح، كقول في مدح عبدالرحمن بن عبدالله الثقفي، وأمّـــهِ

---

(1) الديوان، 628/2، الخندفي: المنسوب إلى بني خندف قوم الشاعر، وقومه منهم الخلفاء الذين يُجمع لهم الخراج، ومـــنهم القـــرم؛ وهو السيّد الذي يضرب الهامات، ويفتّت الصخر، وعبارة ابن ليلى المكررة: يعني بواحدة نفسه وبالأخرى عمر بن عبدالعزيز.

(2) ينظر: حسين، محمد محمد، الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، ص216.

أمّ الحكم، ابنة أبي سفيان(1):

وما سَاقَها مِنْ حاجَةٍ أَجْحَفَتْ بها   إليْكَ ولا مِنْ قِـــلَّةٍ في مُجاشِـــــع
ولكِنَّها اخْتَــارَتْ بِلادَكَ رَغْبَـــــةً   على ما سِواها مِنْ ثَنَايا المَطَالِعِ

وكقوله في قصيدة يمدح فيها زياد بن الربيع بن زياد، وكان على هجر(2):

أبَتْ نَاقَتِي إلاّ زِياداً وَرَغْبَتِي   وما الجُودُ مِنْ أخْلاقِهِ بِبَدِيعِ

وناقتُهُ هي التي ترامت به؛ لتنال عطاء الحكم بن أيوب بن أبي عقيل، وكان على البصـرة مِنْ قِبَلِ الحجاج؛ ابن عمّه وصهره، يقول الفرزدق(3):

إليْكَ ابنَ أيُّوبٍ تَرَامَتْ مَطِيَّتِي   لِتَلْقَاكَ تَرْجُو مِنْ نَداكَ لَها سَجْلا

ولأنّ شخصية الفرزدق كان يعتريها شعوران متضادّان: شعور بالعظمة والفخر، وشـعور بالخوف والرهبة، نجد أنّ هذا التضاد قد خرجت آثاره في أغراض شـعره المختلفـة؛ علـى شـكل مفارقات، فالموت ــ مثلا ــ الذي هو أشدّ ما يكره الإنسان، نراه عند الفرزدق أهـونَ روعـةً مـن الحجّاج إذا همَّ بشرٍّ، يقول(4):

وقدْ خِفْتُ حتّى لَوْ أرَى الموتَ مُقْبِلا   لِيأخُذني والموتُ يُكْــرَهُ زَائِــرُه
لكانَ مِنَ الحجَّاجِ أهْـــونَ رَوْعَـــةً   إذا هُوَ أغْضَى وَهْوَ سَامٍ نَوَاظِرُه

ويحُثُّ في قصيدة أخرى مالكَ بن المنذر بن الجارود؛ على فكِّ قيده، ويدعوه فـي مفارقـة عجيبة إلى جزِّ ناصيته، يقول(5):

يا مالِ هلْ لَكَ في أسِيرٍ قَدْ أتَتْ   تِسْعُونَ فَوقَ يديْهِ غيرُ قلِـــيلِ
فَتَجُزَّ ناصِيَتِي وتُفْرِجَ كُرْبَتِـــي   عَنِّي وتُطْلِقَ لِي يَدَاكَ كُبُولِي

وصحَّ له بمهارته الفنية أن يجمع بين التكشير والضحك؛ في وصف الذئب، الــذي دعـاه

(1) الديوان، 491/2.
(2) نفسه، 493/2.
(3) نفسه، 685/2.
(4) نفسه، 313/1.
(5) الديوان، 680/2، وتسعون: أي تسعون قيداً.

الفرزدق إلى مشاركته الزاد، يقول(1):

فَقُلْتُ له لَمَّا تَكَشَّرَ ضاحكاً   وقائمُ سَيْفِي مِنْ يَدِي بِمَكَانِ

ونراه يكافئ ناقته إن هي بلّغته ممدوحه بتمنيه أن تذبح، يقول(2):

ألا ليتَ عَبْدِيَّيْنِ يَجْتَزِرَانِها   إذا بَلَّغَتْنِي ناقتِي ابنَ رَبِيعِ

يتضح لنا مما سبق في هذا الفصل أن ديوان الفرزدق قد حوى من بديع التضاد؛ في شكله البسيط والمركب أمثلة متعددة، موزعة على قضايا وأحداث وأحوال؛ لها ارتباطات عميقة في فكر الشاعر، وعلاقة وثيقة بمواقفه وطبيعته المتمردة، وشعوره المتنقل بين الأمن والخوف، فكانت هذه الأشكال المتضادّة؛ من طباق ومقابلة ومفارقة، خير مُعين للشاعر في التعبير عما يراه ويشعر به تجاه كل ما يحيط به.

(1) نفسه، 870/2.

(2) نفسه، 493/2، وعبديّيْن: أي جزاران عبديّان، نسبة إلى عبدالقيس في البحرين، حيث كان ممدوحه زياد بن الربيع بن زياد عاملا عليها.

الفصل الثالث

بديع الإيقاع

في شعر الفرزدق

الجناس ــ التصدير ــ التوازي

الفصل الثالث

بديع الإيقاع في شعر الفرزدق

(الجناس، التصدير، التوازي)

لعل من أهم ما ينبئ عن شعرية الشعر وجمال لغته وموسيقيتها؛ هو ما فيه من ألوان بديعية يتمثل فيها الإيقاع الصوتي، الذي يكسب هذا الشعر جمالا ومتعة، ويضفي عليه الرونق والبهجة، فالإيقاع المتنامي من بعض عناصر البديع؛ كالجناس، ورد العجز على الصدر، وأنواع التكرار والترديد، يحقق للشعر انتظام أصواته، وتوازي مقاطعه، فتتجلى فيه الشعرية في أسمى مظاهرها.

والإيقاع كما جاء في لسان العرب؛ هو من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1]. وهو أمر لا يقتصر في الشعر على القافية والأوزان العروضية والتصرف فيها، لكنه يقوم أيضا على الإيقاع الداخلي الذي يعرّفه عبدالقادر الرباعي بأنه: "أي ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد، أو الأبيات، لا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"[2].

وتعدّ عناصر البديع؛ كالجناس، ورد العجز على الصدر، وتلك التي تحقق مبدأ التوازي؛ كالسجع والتشطير والترديد والترصيع وغيرها، من أهم وسائل الإيقاع الداخلي في الشعر وأكثرها، فهذا البديع الموسيقي نجده يقوم على تداعي الألفاظ وانسجامها، أو تهيئة الواحدة منها لورود الأخرى، وهو يعتمد أساسا على طلب الموسيقى والنغمة الداخلية؛ بواسطة هذه العناصر[3] التي لم تكن ــ شأنها شأن بقية أشكال البديع ــ عند أوائل الشعراء حتى عصر الفرزدق؛ بائنة التكلف والتعمّل، كما هي عند المتأخرين من الشعراء بعدهم، الذين دفعتهم العناية بموسيقية شعرهم إلى الاهتمام بفنون البديع الصوتية، وإنما كانت تأتي عفو الخاطر، يستدعيها المقام استدعاء قوياً، ولا يرد منها إلا البيت أو البيتان في قصيدة كاملة كما يقول ابن رشيق[4].

ولا أدلّ على عفوية هذه الوسائل عند الفرزدق؛ وأنها غير مقصودة لذاتها؛ أننا لا نشعر

---

(1) لسان العرب، مادة: (وقع).
(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص292.
(3) ينظر:الرباعي، عبدالقادر، صريع الغواني مسلم بن الوليد، ص426.
(4) ينظر: العمدة، 130/1.

بوجودها أو كثرتها عنده إلا إذا تعمّدنا البحث عنها، والوقوف عندها، والسبب هو أن المعنى يتطلبها على نحو جعلها عنصراً أساسياً في نسيج المعنى والمبنى معاً.

انظر إلى قوله(1):

قَالَتْ قَلِيلاً فانْتَبَهْتُ ومَا أرَى زَوْراً بهِ مَنْ زَارَهُ مَحْبُورُ

فَهَجَعْتُ أرْجُو أنْ تَعُودَ لِمِثْلِهَا سَلْمَى وَمِثْلُ طِلابِ ذَاكَ عَسِيرُ

رَاعَتْ فُؤَادِي حِينَ زَارَتْ رَوْعَةً مِنْهَا ظَلَلْتُ كَأَنَّنِي مَخْمُورُ

إنِّي غَدَاةَ غَدتْ بِحَاجَةِ ذِي الْهَوَى مِنِّي ولَمْ أقْضِ الْحَياةَ صَبُورُ

صَدَعَ الْفُؤَادَ غَدَاةَ بَانَتْ ظَعْنُهَا وأشَارَ بِالْبَينِ الْمُشِتِّ مُشِيرُ

بَلْ لَنْ يُضِيرُكَ بَيْنُ مَنْ لَمْ تَهْوَهُ بَلْ بَيْنُ مَنْ صَدَعَ الْفُؤَادَ يَضِيرُ

لقد تداخلت في هذه الأبيات القليلة العديد من أشكال الإيقاع البديعي، فمن ذلك: الجناس بين "قالت" (من القائلة) و"قليلا"، وبين "زورا" و"زاره"، وبين "راعت" و "زارت"، والجناس الاشتقاقي "مثلها، مثل" و "راعت، روعة" و "غداة، غدت" و "بانت، بالبين" و" أشار، مشير"، والترديد في قوله: "**بيْن** من لم تهوه، بل **بيْن** من"، ورد العجز على الصدر، والتكرار في البيت الأخير، هذا عدا أشكال بديع الصورة، وبديع التضاد فيها، كتشخيص الفؤاد، وتجسيم الرحيل والبين، والطباق بين "فانتبهت، فهجت" و "لن يضيرك، يضير". لكنّ شاعرية الفرزدق وما طبع عليه من جميل الصنعة؛ والبُعد عن التكلف، مع تطلُّب السياق والمعنى لكل هذه الالوان جعلها سببا من أسباب طرافة الأبيات إيقاعا ومعنى.

"فالفاعلية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا"(2)، ولا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية(3)، إنها تسند بإيقاعاتها المتنوعة الصورة الفنية، لتأليف النص الشعري المنظم، فالشعر الناجح

---

(1) الديوان، 367/1، قالت: من القائلة، ويعني نفسه، ويؤكد ذلك قوله: "فانتبهت"، زوراً: أي زائر، وقد يكون من الميل عن الصواب. محبور: مسرور. هجعت: أي نمت، رجاء أن يلمّ به طيف المحبوب مرة أخرى، وهذا عسير.

(2) العسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة بمصر، 2006م، ص363.

(3) ينظر: حمدان، إبتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي بحلب ـ سوريا، الطبعة الأولى، 1997م، ص289.

تؤلفه الصورة والإيقاع معا[1]، ولعل استخدام شعراء العصر الأموي لهذه الظواهر الإيقاعية قد مهّد الطريق أمام الشعراء المحدثين فيما بعد لتجديد نمط التركيب للجملة العربية ــ صورة وإيقاعاً ــ بقصد كسر رتابتها، واستحداث الطرافة لشعرهم.

وإيقاع البديع هو إيقاع ينبع من اختيار الشاعر لكلماته؛ وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، "وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة؛ تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[2]، وتتباين القصائد، وتختلف عن بعضها من ناحية نغمها وتأثيرها فينا؛ لأن عناصر الإيقاع البديعية هذه؛ لاتكون في يد الشاعر المطبوع الماهر، مجرد ألفاظ عقيمة خاوية من كل معنى، وإنما تتحول على يديه إلى شيء ذي قيمة؛ لأنه أحسن استخدامها، وجعلها تؤدي دوراً في إفادة المعنى، بإيقاعها النابع من إحساس الشاعر وانفعاله مع الزمن، فتنوعات الصوت هي نتائج فسيولوجية لتنوعات المشاعر؛ كما يقول سبنسر في بحث له عن أصل الموسيقى ووظيفتها[3].

من هنا فإن على الشاعر أن يبحث عن إيقاعه الداخلي بمفرده، ويبحث عن تلك النغمة التي تتجاوب مع انفعالاته في التعبير عن حالة عاشها، أو رغب أن يعيشها، "ومثل هذه التأثيرات الصوتية قلّ أن تنفصم عن النغمة العامة لمعنى القصيدة أو البيت"[4].

فالإيقاع البديعي ــ إذن ــ يرتبط بالمعنى ارتباطا حيوياً؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال بوب: "إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"[5]، وهو ما عبر عنه كذلك صاحبا نظرية الأدب بقولهما: "كل عمل فني هو ــ قبل كل شيء ــ سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[6]، كما يرى ريتشاردز استحالة فصل الإيقاع عن التأثيرات العاطفية[7].

إن عناصر الإيقاع البديعية بما تحدثه من ترديد للصوت أساسه ترجيع الأصوات أو النغم

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص27.
(2) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة التاسعة، القاهرة. ص97.
(3) ينظر: مورنو، توماس، التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ترجمة: محمد علي أبو درة، وآخرين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية 1970م،
(4) وليك، رينيه، وأوستين، وارين، نظرية الأدب، ص 167.
(5) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص184.
(6) وليك، رينيه، وأوستين، وارين، ص165.
(7) ينظر:آ. أي. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001م، ص136.

في ألفاظ متعاقبة، نراها تعمق المعنى، وتوقظ الإحساس؛ من خلال بعث الصورة، وتجديد المعنى في النفس. فالإيقاع يفتح أمامنا نوافذ عديدة لاختيار صدق الأحاسيس، وعمق التجربة، وقياس التدفق العاطفي بمقياس التدفق الإيقاعي، فالإيقاعات المتناغمة صعودا وهبوطا، شدّة ورخاوة، تعمل على إيقاظ الحسّ، وإثارة الإحساس، وبذا يلج المعنى إلى عمق أعماق المتلقي، فيعمل على تحريك النوازع الإنسانية بالتفاعل الخلاّق بين الطارئ الجديد، والمستقر القديم[1]، محدثا الإمتاع والتأثير؛ الذي يُعدُّ ركنا أصيلا في وظيفة العمل الأدبي، " فالشعر بانتظام أصواته، وفقدان الاصطدام بين كلماته، وانزلاق مقاطعه هينة لينة متصلة، يساعد العقل والذاكرة جميعاً"[2].

وبتتبع عناصر الإيقاع البديعي في ديوان الفرزدق؛ نرى أن كثيرا من هذه العناصر قد تناثرت في شعره، وقد دلّت نماذجها على مهارة الفرزدق في استخدام هذه العناصر "وحسن اصطناعه ألوانا تضفي على شعره رواء وبهجة، وتعين في إيحاء الصورة التي يريد أن يثيرها في خيال قارئه، إنها أحد أساليب الشاعر التي تسعفه في خلق جو يبعث في قارئه أحاسيس تقارب ما أحس به في تجربته الشعرية؛ التي أراد تصويرها ونقلها إلى سامعه"[3]. وهذا يؤكد أن ما سمي عند المتأخرين بالمحسنات اللفظية لم تكن عند شعراء العصر الأموي ومن قبلهم لمجرد الزينة اللفظية؛ تقصد لذاتها، بل كانت نابعة من صميم التجربة الوجدانية، لها فاعليتها في تأكيد المعنى، وتحقيق بنية إيقاعية متكاملة ومترابطة في إطار السياق العام.

ومن المسلّم به أن الفرزدق لم يعرف التكلف أو التصنع في شعره، لكن فطرته السليمة ومهارته الفنية، أسعفتاه في الاهتداء إلى الصيغ الإيقاعية البديعية، التي من شأنها تعميق أفكاره، وتأكيد معانيه. وهذا ما ستحاول الدراسة إظهاره، من خلال دراسة أهم وسائل بديعه الإيقاعي وهي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والتوازي. ومن الطبيعي والمسلم به أن الدراسة لن تستطيع إدراك كل المظاهر الإيقاعية لهذه الألوان، "إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها، فإن ظواهر أخرى بحاجة إلى إحساس خفي خاص بعيد عن أي تفسير ممكن"[4].

---

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص268.
(2) جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، دمشق 1965م، ص169.
(3) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص505، 506.
(4) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص185.

أولا: بديع إيقاع الجناس.

يقول إبراهيم أنيس: "وليست تقتصر موسيقية الشعر العربي على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل يشمل أيضا تلك الظاهرة التي سماها علماء البلاغة بالجناس، وهو تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت الواحد، وشواهده في الأدب العربي قديمه وحديثه غزيرة جداً، مما يدل على حبّ العربي لهذا اللون من الموسيقية الكلامية"(1).

والجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس، كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس، والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه؛ لأن إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، والتجانس مصدر تجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد(2).

أما في الاصطلاح فللجناس تعريفات كثيرة ــ كما يقول أحمد مطلوب(3)ــ وقد شرّق فيه المؤلفون وغرّبوا، وقسموه أقساما كثيرة، وجعلوه أبوابا متعددة، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض، كما يقول ابن الأثير(4)، بل أدخلوا الجناس ــ عند تسميته ــ مع غيره من أشكال البديع، كالطباق، كما نرى ذلك عند قدامة بن جعفر" فالمطابق عنده هو التجنيس الحقيقي، أما المجانس فهو شبيه به، أو أحد أنواعه الذي سمي تجنيس الاشتقاق"(5).

والجناس هو الفن الثاني من البديع عند ابن المعتز، وسماه التجنيس، يقول: "ومن البديع أيضا التجنيس والمطابقة، وقد سبق إليهما المتقدمون، ولم يبتكرهما المحدثون"(6). وهو عنده "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها"(7). وينقل ابن المعتز عن الخليل بن أحمد أن من الجناس ما تكون الكلمة فيه تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها، ومنه ما يكون تجانسهما في

---

(1) دلالة الألفاظ، ص202.
(2) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، 51/2.
(3) ينظر: نفسه، 53/2.
(4) ينظر: المثل السائر، 241/2.
(5) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، 54/2.
(6) كتاب البديع، ص2.
(7) نفسه، ص25.

تأليف الحروف دون المعنى[1].

فمن أمثلة النوع الأول عند الفرزدق؛ والذي عرف فيما بعد بالجناس الاشتقاقي، قوله[2]:

ولقد نهيتُ مُخَرِّقاً فَتَخَرَّقَتْ   بِمُخَرَّقٍ شُطُنَ الدِّلاءِ شُغُورُ

فالجناس هنا بين مخرق، وتخرقت، وبمخرق، هو تجانس اشتقاقي.

ومن أمثلة النوع الثاني، وهو الجناس الحقيقي، قوله[3]:

لَمَّا التَقَى النَّاسُ يومَ الْبَأس كُنْتَ لهمْ   ضَوْءاً ومِرْدى حُرُوبٍ يَهْدِمُ الْحَجَرَا

فبين الناس والبأس تجانس في اللفظ دون المعنى.

وقد يجتمع النوعان عنده في بيت واحد، كقوله[4]:

وقَائِمَةٍ قامَتْ فقالتْ لِنَائحٍ   تَفِيضُ بِعَيْنَيْهِ الدُّمُوعُ السَّواجِمِ

فقد جانس بين قائمة وقامت، وهما مأخوذان من القيام، وجانس بين قامت وقالت، وما يجمعهما هو التجانس في الحروف فقط دون المعنى.

ويعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها، على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى .... ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"[5].

ويرى الباقلاني أن منه "ما تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعناها، وإليه ذهب الخليل. ومنهم من زعم أن المجانسة أن تشترك اللفظتان على جهة الاشتقاق"[6].

ويعرفه ابن سنان الخفاجي بقوله: "ومن التناسب بين الألفاظ المجانس، وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقاً من بعض، إن كان معناهما واحداً، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفا، أو تتوافق

---

(1) نفسه، ص25.
(2) الديوان، 464/2، وسيأتي شرحه مع لاحقه.
(3) نفسه، 424/2.، مِرْدى، المِرْدَى، حجر يُرمى به، ومنه قيل للشجاع: إنه لمِردى حروب، والمِرْداة: صخرة تكسر بها الحجارة، ينظر اللسان، مادة (ردى).
(4) الديوان، 806/2.
(5) كتاب الصناعتين، ص321.
(6) إعجاز القرآن، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، ص116،

صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى"[1]. فهو كما يقول محمد عبدالمطلب: "فالتجنيس يمثل ثنائية صوتية خالصة، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين"[2].

ولا يعدُّ بعض البلاغيين والأدباء الجناس الاشتقاقي من الجناس، كابن الأثير الحلبي، بل إن منهم من لم يُعر الجناس ــ بكل أشكاله ــ اهتماماً؛ لما رأى في كثير منه من التكلف، كابن حجة الحموي[3].

لكن ما عليه جمهور البلاغيين والنقاد؛ هو أن للجناس دوره المهم في التجربة الشعرية، فهو "من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرّة في وجه الفرس"[4]، حتى أن بعض النقاد قد عدّه أساس الموسيقا الداخلية[5]، ويكون كل ذلك متى جاء عفو الخاطر، من غير قصد إليه، وهو عندئذ يحقق " الميل إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تُحدث ميلا وإصغاء إليها"[6]، ويخلق نوعاً من العلاقة بين بنيتين؛ يكون وراء الجرس الصوتي والتناغم الموسيقي الحادث من التقائهما؛ علاقة معنوية لا يمكن إغفالها، فخاصية الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى[7].

وهذا ما قصده عبدالقاهر الجرجاني في قوله: " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بديلا، ولا تجد عنه حولاً"[8]. فجمال الجناس عند عبدالقاهر "يرجع إلى مسائل معنوية، من شأنها أن ترضي العقل، وبمقدار هذا الرضا يكون جمال الجناس"[9].

والباحث في شعر الفرزدق يرى أن ألوانا من الجناس قد تناثرت في ديوانه، أضفت على

---

(1) الخفاجي، الأمير أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، 1952م، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر، ص226، 227.
(2) بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة بمصر، الطبعة الثانية، 1995م، ص65.
(3) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، 58/2.
(4) العلوي، يحي بن حمزة، الطراز، 185/2.
(5) ينظر مثلا: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ص44. والطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص68.
(6) حسين، عبدالقادر، فن البديع، ص109.
(7) ينظر: حمدان، إبتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البديعي في العصر العباسي،ص302.
(8) أسرار البلاغة، ص12.
(9) ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1976م. ص191.

شعره بهجة ورواء، وأكسبه بُعداً إيقاعياً أسهم في التعبير عن معاني هذا الشعر وصوره. مما يؤكد أهمية هذا اللون البديعي في رفع مستوى الجرس الصوتي، وفي تحسين المستوى السمعي، في عصر كان الشعر لايزال فيه على حاله؛ فناً سماعياً؛ أكثر منه مقروءاً، لذا حرص الفرزدق على اصطناع هذا اللون، وجرى وراء أسهله، وأقله كلفة، وهو الجناس الاشتقاقي، خاصة ذلك الذي كان يعقده الشاعر بين اسم العلم ومشتق منه يجانسه، أو بين الفعل ومفعوله المطلق، أما الجناس المعتمد على التشابه اللفظي في الكلمات دون المعنى، فـ "لم يكثر منه الشاعر؛ لصعوبته، وأنه لا يواتي الشاعر دون تكلف وتعمد، ومن هنا قلّ في شعره، جريا وراء طبعه"[1]، وخاصة التام منه، فهو نادر عنده.

ومنه قوله[2]:

لقد عَلِمَ الأحْيَاءُ في كُلِّ مَوْطِنٍ   إذا عُدَّتِ الأحْيَاءُ أنَّا كِرَامُهَا

فالأحياء الأولى؛ كل حيٍّ من الناس، والأحياء الثانية؛ جمع حيٍّ وهو المكان الذي يعيش فيه مجموعة من الناس. لقد شدّ تكرار نفس الكلمة الانتباه، فالجناس الحسن كما يقول عبدالقاهر الجرجاني: هو الذي "يعيد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك بأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها"[3].

ولعل الأمثلة الآتية للجناس بنوعيه؛ الحقيقي، و الاشتقاقي، ستظهر دوره في تشكيل الإيقاع وحسنه، فضلا عن تأكيد المعنى ودلالته في شعر الفرزدق.

النوع الأول: الجناس الحقيقي.

هذا النوع من الجناس لم يكثر منه الفرزدق، وهو القائم على تجانس الحروف بين الكلمتين دون المعنى. ومن بديع هذا اللون عنده؛ قوله مجانسا بين القِرى، وهو الضيافة، وبين المقرور الذي أصابه البرد[4]:

فَمَنْ لِقِرى الْمَقْرُور في لَيْلَةِ الصَّبَا   وَسَاعٍ على آثار تلكَ النَّوَايبِ

لقد أحدث الجناس هنا نغما وإيقاعا داخلياً، جاء متوافقا مع معنى البيت، فالمقرور في ليلة

(1) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص509.
(2) الديوان، 793/2.
(3) أسرار البلاغة، ص10.
(4) الديوان، 42/1.

رياحها باردة؛ هو أشد حاجة للقِرى من غيره، إنه إحياء لنفس شارفت على الموت، ولكن بموت غالب والدِ الشاعر من أين لهذا المقرور بمَنْ يقريه؟ ومن سيسعى للتخفيف عمن نزلت به نائبة من النوائب؟

ومن الإيقاع الذي جلبه الجناس فعذُب به وقع الشعر وازداد المعنى تأكيداً، قوله(1):

إذاَ لأَقَمْتُ أعْنَاقَ المَطَايا إلى مَلِكٍ إلَيْهِ المُلْكُ صَارَا

أغَرَّ تَنَظَّرُ الآفَـــاقُ منـــهُ غُيُوماً غَيْرَ مُخْلِفَةٍ غِـرَاراَ

ففي البيت الأول جانس بين (ملِك) و(المُلْك)، وهو جناس اشتقاقي لايخفى ما فيه من إيقاع وتأكيد للمعنى، أما البيت الثاني فنرى فيه الجناس الحقيقي حاضناً للبيت، فقد وقعت ألفاظه بين متجانسين هما: (أغرَّ) في أوله، و(غراراً) في آخره، فهذا الملك حسن الخِلقة والخُلق، فهو أغرّ واضح الجبين، كريم العطاء؛ بعيد عن الغرار؛ وهو النضوب(2)، فصارت الكلمتان بذلك أساساً للبيت كلـه، وعليهما يقوم المعنى بأكمله.

وقد نرى عنده استدعاء إحدى الكلمتين المتجانستين للأخرى واضحاً في بعض الأمثلة، فمن ذلك قوله في مدح بلال بن أبي بردة(3):

حَلَفْـتُ وَمَـــنْ يَأثَـــمْ فَإنَّ يَمِيـــنَهُ إذا أثِمَـــتْ لاقِيهِ مِنْـــهَا عَذَابُـــهَا

لئـــنْ بَلَّ لِي أرْضِـــي بِلالٌ بِدَفْـــقَةٍ مِنَ الْغَيْثِ في يُمْنَى يَدَيْهِ انْسِكَابُهَا

أكُنْ كالذي صَابَ الْحَيَا أرْضَهُ التِي سَقَاهَـا وَقَدْ كَانَتْ جَدِيبـاً جَنَابُـــها

فاسم ممدوحه (بلال) استدعى عبارة، (بلّ لي) في انسجام واتساق؛ أحدث إيقاعاً جميلا، يجذب النفوس إليه، ويحمل الممدوح على تنفيذ ما يطمح إليه الشاعر من جزيل العطاء، الذي كنّى عنه بهذه الكناية المرشحة بالجناس. وفي البيت الثالث نرى تداخل الجناس بين الذي والتي؛ مع الصورة التشبيهية التي رسمها لنفسه بعد نيل العطاء، فعمل الإيقاع الناتج عن هذا الجناس على إتمام الصورة وتوضيحها. وشبيه بقوله السابق؛ قوله في هجاء جرير، الذي يراه أقل شأنا من أن يتزوج مثل حدراء؛

(1) الديوان، 232/1.

(2) الغرار: النضوب، وأصلها في اللبن، اللسان مادة (يبس).

(3) الديوان، 54/1، الحيا هنا: الغيث، وصاب: بمعنى قصد الموضع ووقع به، والجناب: الجانب والناحية.

زوج الفرزدق[1]:

فَنَلْ مِثْلَهَا مِنْ مِثْلِهِمْ ثُمَّ لُمْهُمُ   بِمَالِكَ مِنْ مَالٍ مُرَاحٍ وَعَازِبِ

وقوله[2]:

فِدَىً لَكَ نَفْسِي يا ابْنَ نَصْرٍ وَوَالِدِي   وما لِيَ مِالٍ مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدِ

فكلمة (مال) في البيتين استدعت عبارتي: (بِمَالِكَ، وما لِيَ)، فهما أنسب إيقاعياً من غيرهما، كأن يقول: بما عندك، وما عنديَ، ونحوهما.

ومن ذلك أيضا قوله في مدح هشام بن عبدالملك[3]:

كَفَى أُمَّةَ الأُمّيِّ كُلَّ مُلِحَّةٍ   مِنَ الدَّهْرِ مَحْذُورٍ عَلَيْنَا شَصِيبُهَا

فكلمة أُمَّة استدعت كلمة الأُمِّيِّ، فتحقق الإيقاع والارتياح. وانظر إليه كيف يختار بعفوية في موضع آخر كلمة؛ يَؤُمُّ بدل كلمة يقود ــ مثلا ــ لتجانس كلمة أمّه، في بيت يهجو به خالد القسري، يقول[4]:

وكَيْفَ يَؤُمُّ الْمُسْلِمِينَ وَأُمُّهُ   تَدِينُ بِأَنَّ اللهَ لَيْسَ بِوَاحِدِ

لقد أدّى حسن الجناس وجميل إيقاعه هنا؛ إلى إثارة انتباه المتلقي لحقيقة هذا الأمير.

ونرى تزاحم الجناسات في عفوية وسلاسة في قوله لمُخَرّق بن شُرَيْك الهُذلي[5]:

ولقد نَهَيْتُ مُخَرِّقاً فَتَخَرَّقَتْ   بِمُخَرِّقٍ شُطُنُ الدِّلاءِ شُغُورُ

ولقد نَهَيْتُكَ مَرَّتَيْنِ وَلَمْ أَكُنْ   أُثْنِي إِذَا حَمِقٌ ثَنَى مَغْرُورُ

فقد جانس في البيت الأول بين ثلاث كلمات هي: (مخرقا، فتخرّقت، بمخرق)، وقد كوّن

---

(1) نفسه، 112/1، والمراح: الإبل التي تُعاد مساء إلى المنازل، والعازب: التي تبقى في المرعى.
(2) الديوان، 198/1.
(3) نفسه، 67/1، الملحّة: من الإلحاح، وألحّ على الشيء إذا أقبل عليه لا يفتر عنه، ويقصد بها هنا؛ المصيبة من مصائب الدهر. شصيبها: الشِّصْبُ والشصيبة؛ الشدة والجدب. اللسان مادتي (لجج وشصب).
(4) نفسه، 190/1.
(5) نفسه، 464/2، وكلمة الخرق تعني القفر، والأرض الواسعة، وشُطن: حبال، الدلاء: جمع دلو، شغور: البئر كثيرة الماء واسعة الأعطان، ينظر: اللسان مادتي (شطن، وشغر)، وثنى: أي تكبر، من ثني العطف، ومنه قوله تعالى: " **ثاني عطفه ليضل عن سبيل الله**" سورة الحج، من الآية 9.

تجانسها نغماً إيقاعيا داخليا متوافقا مع معنى البيت، على الرغم من تنوعها بين الاسمية والفعلية، فـ"التجنيس ــ فناً ــ قائم على أساس العلاقات بين جوّين مترابطين على أساس التناسب حيناً، والمخالفة أو التباين حيناً آخر"(1). إن عدم امتثال مخرق لما نهاه عنه الشاعر، جعله ينخرق في بئر كثيرة الماء، واسعة الأعطان، لقد جرّد له من اسمه الجزاء الذي رآه مناسبا لأمثاله.

أما في البيت الآخر، فنرى الجناس بين كلمتي (أُثنِي، وثَنَى)، فالأولى من التثنية، أي أنه لا يعيد القول، والأخرى من ثنى الشيء ثنياً، وهي هنا كناية عن ثني العنق غروراً وتكبُّراً، ولا يخفى ما في انتقاء الشاعر للكلمة الثانية لتجانس الأولى من إيقاع جميل، يشدُّ انتباه المتلقي لحقيقة المهجوّ، وكم كان الشاعر متسامحاً معه.

ونرى في البيتين كذلك توازيا إيقاعيا نشأ من ابتدائهما بتركيب متشابه، زاد من حدة الإيقاع، وأفاد براءة ذمة الفرزدق مما حلّ بمخرق؛ بسبب إعراضه وغروره، وقلة معرفته بقدرات الشاعر.

ومن الإيقاع الذي جلبه الجناس المدعّم بالتوازي؛ قوله(2):

لَمَّا التَقَى النَّاسُ يومَ الْبَأسِ كُنْتَ لهمْ ضَوْءاً ومِرْدى حُرُوبٍ يَهْدِمُ الْحَجَرَا

وأنْتَ والنّاسُ يومَ البأسِ قدْ عَلِمُوا كالنَّارِ حِينَ أَطَارَ الْجَاحِمُ الشَّرَرَا

فالجناس بين كلمتي الناس والبأس؛ وتكراره في البيت الثاني، مع التوازي الناشئ من هذا التكرارن أحدث نغماً إيقاعياً له أثره في النفس والأسماع، ونقل الصورة التي تظهر شجاعة الممدوح وتميزه، كما دلّ هذا الجناس على تلك العلاقة الخفية بين الكلمتين؛ فاليأس يقع من الناس وهو واقع بهم.

ونرى تعاضد الجناس مع التوازي في شاهد آخر؛ يحدث إيقاعاً تطرب له النفس، ويتجلى به المعنى، يقول الفرزدق في مدح عبّاد بن عبّاد بن علقمة، وهجاء رجل يدعى ابن أبي حاضر(3):

يا ابنَ أَبِي حَاضِرٍ يا شَرَّ مُمْتَدَحٍ أَنْتَ الْفِدَاءُ لِعَبَّادِ بنَ عَبَّادِ

---

(1) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص57.

(2) الديوان، 424/2، المِرْدَى والمرداة: الحجر الثقيل، أو حجر يُرمى به، ومنه يقال للرجل الشجاع: إنه لمِرْدَى حروب، اللسان، مادة: (ردي). والجاحم: المكان الشديد الحر، اللسان مادة: (جحم)، والبيتين في مدح العباس بن الوليد بن عبدالملك.

(3) نفسه، 199/1، مأثرة بضم الثاء: القِدم في الحسب، اللسان، مادة: (أثر).

أنتَ الْفِدَاءُ لِخَــــيْرٍ مِنْكَ مَأْثُــــــرَةٍ   عِنْدَ التَّنَائِي وخَيْرٌ مِنْكَ فِي النَّادِي

فقد جانس بين التنائي والنادي مع ما بينهما من تضاد في المعنى، فالتنائي: يعني التباعد، وفي النادي يكون الاجتماع، وممدوحه فاق صاحبه في الحالين، أما التوازي فنراه يأتي مـن تكـرار أسلوب النداء في صدر البيت الأول، و تكرار عبارتي (أنت الفداء)، (وخير منك). لقد جاء بكل هـذه الألوان الإيقاعية في البيتين، دون أن يشعرنا بأدنى تكلف في انتقائه لها.

ومن بديع جناسه قوله مفتخرا بكرمه؛ وقد شخص إبله فصارت تعلم علم البشر أن لا مفـرّ لها من الشاعر لإكرام ضيفه؛ فإما اللبن، أو اللحم. يقول[1]:

وقَدْ عَلِمَتْ أنَّ القِرَى لابْنِ غَالِبٍ   ذُرَاهَا إذا لَمْ يُقْرِ ضَيْفاً دَرُورُهَا

فقد جانس بين ذراها، ودرورها، فأحدث بذلك إيقاعاً جميلا؛ له وقعه في نفس المتلقي، وفيه تحريك لمشاعره نحو الصورة التي رسمها الفرزدق لناقته، فأظهرها وكأنها إنسان وجد نفسـه أمـام خيارين لا ثالث لهما، وأن أصعب الخيارين هو الأقرب تحققاً، فهي مِلك لابن غالب ضرّاب العراقيب. وفي البيت جناس آخر بين الفعل يُقْرِ، ومصدره القِرى، زاد من حسن إيقاع البيت وتأكيد معناه.

إنّ عفوية جناساته؛ وتطلّب المعنى لها، مع إيقاعها المتماهي مع الفطرة، جعلنـا لا نكـاد نشعر بوجود هذه الجناسات؛ حتى ننعم النظر ونعيده مرات ومرات.

وما أجمل الإيقاع الذي نتج عن الجناس وتوالي حروف معينة؛ هي الباء والهاء واللام، في مفتتح أبيات يمدح بها آل المهلب، ويعرض فيها بقتيبة بن مسلم الباهلي، يقول[2]:

بَكَتْ جَزَعاً مَرْوَا خُرَسَانَ إذْ رَأَتْ   بهَا بَاهِلِيّاً بَعْدَ آلِ الْمُهَلّبِ

لقد عزز الإيقاع المكثف في الشطر الثاني، الصورة التشخيصية لمدينتي: مرو الشـاهجان، ومرو الروذ، اللتين صورهما امرأة بكت جزعاً بعد أن رأت تبدل حالهما إلى الأسوء. لقـد تحولـت عناصر البديع هنا إلى عوامل مترابطة في الصورة والإيقاع، وغدت بعفويتها؛ وحاجة المعنى إليهـا، وسائل مهمة يتطلبها المقام.

النوع الثاني: جناس الاشتقاق.

---

(1) الديوان، 457/2، ذراها: أي سنامها؛ والمقصود جميع لحمها وشحمها. درورها: أي لبنها.

(2) نفسه، 46/1، مروا خرسان: المروان تثنية مرو، يراد به مرو الشاهجان، ومرو الروذ، الحموي، ياقوت، معجم البدان، باب الميم والراء.

مرّ بنا في هذا المبحث ما قرره شاكر الفحام، من أن الفرزدق في اصطناعه الجناس قد جرى وراء أسهله، وأقله كلفة، وهو الجناس الذي يعقده المرء بين اسم العلم ومشتق منه يجانسه.

وهذا أمر تنبه له النقاد قديما، فهذا ابن بشر الآمدي يعرف هذا النوع من التجنيس بقوله: "هو ما اشتق بعضه من بعض"[1]، وذكر الآمدي ولوع الفرزدق وجرير بهذا اللون من التجنيس، قائلا: "وكأن هذين الشاعرين في تجنيس ما جنسا من هذه الألفاظ؛ وحاجتهما إليه يشبه قول النبيّ صلى الله عليه وسلم[2]: "عُصيّة عصت الله، وغِفار غفر الله لها، وأسلم سالمها الله"[3].

وقد أكثر الفرزدق من هذا اللون معجبا بهذا التلاقي الصوتي بين الاسم ومشتقه[4]. ومن أجمل ما روي له فيه قوله[5]:

جُفَافٌ أَجَفَّ اللهُ عنهُ سَحَابَه   وّأَوْسَعَهُ مِنْ كُلِّ سَافٍ وحَاصِبِ

لقد اشتق الفرزدق من اسم هذا المكان المسمى جفافا، الفعل أجفّ، فأحدث جناسا بديعا، كان له دور مهم في الإيقاع، وتأكيد المعنى، ودلّ تجاور اللفظين المتجانسين دون فاصل بينهما؛ على رغبة خفية في نفس الشاعر؛ في سرعة تحقق دعوته على هذا الموضع بالجدب، وأن يُكثر الله سافيه وحاصبه.

إن أبرز سمات هذا اللون من الجناس في شعر الفرزدق؛ هي التلاعب بأسماء الأعلام، فيشتق منها ما أراده لصاحبها من مدح أو هجاء. فمن أمثلة استخدام هذا اللون الإيقاعي في تأكيد المدح، قوله في مدح كَثير بن سيار التميمي؛ مولى بني سعد[6]:

إِنَّ كَثِيراً كَثِيرٌ فَضْلُ نَائِلِهِ   مُرْتَفِعٌ فِي تَمِيمٍ مُوقَدَ النَارِ

---

(1) الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، ص247.

(2) الحديث في صحيح البخاري، ينظر: مختصر صحيح البخاري، تحقيق: سعيد محمد اللحام، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، 1990م، الجزء الثاني، كتاب مناقب قريش الحديث رقم9، ص363، ونصه: "عن ابن عمر رضي الله عنهما، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال على المنبر: "**غِفار غفر الله لها، وأسلم سالمها الله، وعُصيّة عصت الله ورسوله**".

(3) الموازنة، ص248.

(4) الفحام، شاكر، ص508.

(5) الديوان، 29/1، وفي كتاب البديع لابن المعتز: خفاف أخف الله عنه...، بالخاء، ص27. جفاف: موضع، والسافي: التراب الذي تسفيه الريح، والأصل هو اسم للريح تسفي التراب، اللسان مادة: (سفا)، الجاصب: الحصى الدقاق.

(6) الديوان، 278/1.

وقوله[1]:

فَمَنْ يَكُ جَارَ ابْنَ الْمُعَلاَّ فَقَدْ عَلا   عَلى النَّاسِ لاَ يَخْشَى ولاَ يُتَهَضَّمُ

وكقوله[2]:

شَوَامِخٌ لِبَنِي شَمْخٍ إذا ارْتَفَعَتْ   لاَ تُرْتَقَى، وأشَدُّ النَّاسِ أرْكَانَا

وكقوله في مدح ابن منظور الأسدي[3]:

نَظَرْنَا ابْنَ مَنْظُورٍ فَجَاءَ كَأَنَّهُ   حُسَامٌ جَلا الأَصْدَاءَ عَنْهُ صَيَاقِلُهُ

فمما لا شك فيه أن هذا اللون قد عمل على تحسين المدح وتأكيده في إيجاز وحسن إيقـــاع، جذب إليه المتلقي؛ ليسبح بخياله مع الشاعر في هذه الصور التي شكل هذا اللون مـــن الجنـــاس أهـــم عناصرها.

أما في غرض الهجاء الذي اشتهر به الفرزدق، فقد كان لهذا اللون من الجناس حضور فاق به هذا الغرض غيره من الأغراض، فقد وجد الفرزدق في كثير من أسماء وألقاب من يهجوهم مـــادة دسمة؛ يشتق منها ما يزيدهم إيلاماً وإفحاماً. فمن ذلك قوله يلوم عياش بن الزبرقان؛ على تزويج ابنة ابنه لرجل يُدعى ابن أعيا[4]:

أَتَاكَ ابْنُ أَعْيَا حِينَ أَعْيَاهُ شَيْخُهُ   لِيَجْعَلَ بِنْتَ الزِّبْرِقَانِ لَهُ أَبا

يقول: إن ابن أعيا هذا حين أعياه شرف آبائه، تشرّف بابنة الزبرقان، فإذا قيل له من أنت؟ قال: أنا زوج بنت الزبرقان. فالجناس بين أبن أعيا وأعياه، عمل عمل السحر في هذا البيت، وازداد به الإيقاع جمالا.

ومنه قوله في قصيدة يرثي بها محمد بن يوسف، ومحمد بن الحجاج بن يوسف الثقفي، وقد ماتا في جمعة واحدة، فقال الفرزدق لمن جاء بنعي أحدهما، وكان يدعى ابن سلتى[5]:

ألاَ سَلَتَ اللهُ ابْنُ سَلْتَى كَمَا نَعَى   رَبِيعاً تَجَلَّى غَيْمُهُ حِينَ أَقْلَعَا

---

(1) نفسه، 804/2.
(2) نفسه، 877/2.
(3) نفسه، 660/2.
(4) الديوان، 41/1.
(5) نفسه، 496/2.

لَقَدْ اشْتَقَّ من اسم هذا الناعي الذي جاء بما كره الشاعر ما يدل على هذا الكره، فدعا عليه بالسلت؛ وهو القطع والمسح[1]، وقد أكسب هذا الجناسُ البيت جرسا موسيقيا؛ مزجه الشــاعر بحســن الاستعارة المرشحة في الشطر الثاني.

وينال الفرزدق من مهجوّه عمرو بن عفراء الضبي؛ بسلسلة من الكلمات المشتقة من اسمه، في قوله[2]:

نَهَيْتُ ابْنَ عَفْرَا أَنْ يُعَفِّرَ أُمَّهُ   كَعَفْرِ السَّلاَ إِذْ عَفَّرَتْهُ ثَعَالِبُه

لقد بدا الجناس في هذا البيت على كثرته متناغما مع معنى البيت، ومؤكداً له، فالقيمة الفنية للجناس لا تكتمل إلا بدوره في تشكيل المعنى، وإبداع الصورة دون تكلف، فترى هذه المعاني والصور تتطلبه وتسوق نحوه. ومن التتابع النغمي بين اسم المهجو وما اشتق منه؛ والذي يعطي المتلقي تنويعا في الإيقاع يحفزه على الاستماع والانتباه للدقيق من المعاني، قوله في هجاء جرير[3]:

إِنَّ الْمُرَاغَةَ مَرَّغَتْ يَرْبُوعَهَا   في اللّؤْمِ حَيْثُ تَجَاهَدَ الْمِضْمَارُ

لقد عمل الجناس بإيقاعه إلى جعل المتلقي يسبح بخياله مع صورة المراغة؛ أمِّ جرير، وهي تمرغ ولدها في اللؤم الذي صار مجسّدا كالتراب، في الوقت الذي يتسابق فيه الناس نحو المعالي.

ونراه يهجو جريرا في موضع آخر، متناولا اسم جده الخطفي بالاشتقاق، قائلا[4]:

هَوَى الْخَطَفَى لَمَّا اخْتَطَفْتُ دِمَاغَهُ   كَمَا اخْتَطَفَ الْبَازِي الْخِشَاشَ الْمُقَارِعُ

وكأن الفرزدق وهو يوقع الجناس هنا بين هذه المشتقات؛ يشعرنا بأنه وجد ضالته في هــذه الكلمة؛ لتحقيق أقصى درجات الإيلام بخصمه اللدود. وشبيه بهذا البيت قوله في هجاء بني قشير[5]:

أَلَمْ تَرَنِي قَشَرْتُ بَنِي قُشَيْرٍ   كَقَشْرِ عَصَا الْمُنَقَّحِ مِنْ مُعَالِ

---

(1) ينظر: اللسان، مادة (سلت).

(2) الديوان، 50/1، وقد مرّ شرح البيت عند الكلام عن بديع التشبيه في المبحث الأول.

(3) الديوان، 468/2، المراغة: مرّغه في التراب؛ معّكه، والاسم المراغة، والتمرغ: التقلب في التراب، والمراغــة: الأتــان، وقيــا الأتان التي لاتمتنع من الفحول، وبذلك لقب الأخطل أمَّ جرير، ينظر اللسان مادة (مرغ)، والمضمار: الموضع الذي تضمّر فيــه الخيل، ويكون المضمار وقتا للأيام التي تُضمّر فيها الخيل للسباق، ينظر اللسان، مادة (ضمر).

(4) الديوان، 519/2، الخشاش من الطير؛ الذي لا يصيد شيئا، والمقارع: نعت للبازي.

(5) نفسه، 610/2، المنقح: المقشر.

ففضلا عن المذكور الصريح من الجناس بين قشرت وقشير وقشر، نجد إشارة[1] إلى مجانسة كلمة: المنقح، ــ التي تعني المقشّر ــ لهذه الكلمات.

إن هذه الأمثلة وغيرها تظهر لنا اهتمام الفرزدق بهذا اللون من الجناس، وشغفه به، فنجده يكثر منه وكأنه وجد فيه خير معين للرقي بتجربته الشعرية، فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم في البنية العامة[2].

ومن الجناس الاشتقاقي الذي أكثر منه الفرزدق؛ الجناس القائم بين العامل ومفعوله المطلق، ففضلا عما يحدثه هذا النوع من الإيقاع، فإن فيه تأكيداً للمعنى؛ ينتج من إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظان المتجانسان، فمن ذلك قوله المشهور[3]:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الْكُسَعِي لَمَّا غَدَتْ مِنِّي مُطَلَّقَةً نَوَارُ

وقوله في مدح العباس بن الوليد بن عبدالملك[4]:

إنَّا أَتَيْنَاكَ إذْ حَلَّتْ بِسَاحَتِنَا مِنَ السِّنِين عُضُوضٌ تَقْلِقُ الْحَجَرَا

مُنْتَجِعِيكَ انْتِجَاعَ الْغَيْثِ إذْ وَقَعَتْ أَشْرَاطُهُ بِحَياً يُحْيِي بِهِ الشَّجَرَا

لقد عمل الإيقاع المتقارب للجناس القائم بين العامل ومفعوله المطلق في قوله: ندمت ندامة، وفي قوله: منتجعيك انتجاع، على تأكيد المعنى الذي يريده. وفي المثال الأخير نرى جناسا آخر بين؛ حياً ويحيي، تكتمل به الصورة التي رسمها الشاعر لإظهار كرم ممدوحه، فالشاعر ومن معه محتاجون إلى عطائه؛ كحاجة الرياض إلى المطر. ثم نرى الشاعر يستعين بعد ذلك بأربعة أبيات بإيقاع من اللون نفسه، تظهر رضى الشاعر وامتنانه، يقول:

لأَمْدَحَنَّكَ مَدْحاً لاَ يُوَازِنُهُ مَدْحٌ إذا أَنْشَدَ الرَّاوِي بِهِ هَدَرَا

ومما يدل على طلبه لهذا اللون من الجناس وحبه له، أننا نراه يتكرر عنده في البيت

---

(1) يسمى هذا اللون من التجنيس؛ تجنيس الإشارة. ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 59/2.

(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص101.

(3) الديوان، 363/1.

(4) الديوان، 425/2، العضوض: التي تعض البشر بمحلها، الانتجاع: طلب الكلأ ومساقط الغيث، وفي المثل: من أجدب انتجع، وانتجعْنا فلانا؛ إذا أتيناه نطلب معروفه. اللسان مادة (نجع). والحيا: المطر والخصب، وحيا الربيع؛ ما تحيا به الأرض من الغيث. اللسان مادة (حيا).

الواحد، كقوله(1):

وأطْرَقتُ إطْرَاقَ الشُّجاعِ وَشَمَّرَتْ عَنِ السَّاقِ تَشْمِيراً رَقِيقاً ذَلاذِلُه

ويتجلّى إيقاع هذا اللون عنده إذا وقع في آخر البيت، كقوله(2):

تَرَى القَلْعِيَّ والمَاذِيَّ فِيهَا عَلَى الأبطَالِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

وكقوله(3):

بِكُلِّ ثَنِيَّةٍ وَبِكُلِّ ثَغْرٍ غَوَارِبُهُنَّ تُنْتَسَبُ انْتِسَابَا

وتتزاحم أشكال الجناس الاشتقاقي عنده أحيانا، محدثة إيقاعا بديعا، وما ذاك إلا لموقعها المناسب مبنى ومعنى، فمن ذلك قوله في محبوبته ظمياء(4):

وَكَمْ دُونَهَا مِنْ عَاطِفٍ في صَرِيمَةٍ وأعْدَاءِ قَومٍ يَنْذُرُونَ دَمِي نَذْرَا

إذَا أوْعَدُونِي عَنْدَ ظَمْيَاءَ سَاءَهَا وَعِيدِي وَقَالَتْ لا تَقُولُوا لَهُ هَجْرَا

فقد جانس بين ينذورن ونذرا، وأوعدوني و وعيدي، وقالت و تقولوا، جانس بين كل ذلك في سهولة ممتنعة، وبراعة ساحرة.

وانظر إلى قوله وقد أراد أن ينزل على قبيصة بن المخارق الهلالي، فنزل على قبيصة آخر غير الهلالي(5):

سَرَتْ ما سَرَتْ مِنْ لَيْلِهَا ثُمَّ وَافَقَتْ أبَا قَطَنٍ غَيْرَ الذِي لِلْمُخَارِقِ

فَبَاتَتْ وَبَاتَ الطَّلُّ يَضْرِبُ رَحْلَهَا مُوَافِقَةً يا لَيْتَهَا لَمْ تُوافِقِ

فَقَدْ تَلْتَقِي الأسْمَاءُ في النّاسِ والكُنَى كَثِيراً ولَكِنْ لا تَلاقَى الخَلائِقُ

---

(1) الديوان، 652/2، الشجاع: الثعبان، ذلاذله: الذلذل: أسفل القميص الطويل، اللسان مادة (ذنن).

(2) نفسه، 91/1، القلعي: السيف المنسوب إلى القلعة، وهو موضع بالبادية تنسب السيوف إليه. اللسان مادة (قلع)، الماذيّ: الدروع؛ أو هو السلاح أجمع. اللسان مادة (مذى).

(3) نفسه، 123/1، يتحدث هنا عن قصائده، غواربهن: غارب كل شيء أعلاه، وفي المثل السائر تروى: غرائبهن تنتسب انتسابا، أي أنها معروفة غير مجهولة. ينظر: 351/2.

(4) الديوان، 226/1، والعاطف: المتربص للكرّ عليه، والصريمة: القطعة المنقطعة من معظم الرمل، أو هي القطعة من الليل. اللسان مادة (صرم).

(5) نفسه، 578/2.

نرى الجناس الاشتقاقي في هذه الأبيات متمثلا في ترجيع الأصوات المتشابهة؛ بين باتت وبات، وموافقة ولم توفق، وتلتقي وتلاقى. وقد تداخلت هذه الجناسات الاشتقاقية مع ألوان بديعية أخرى، كالتكرار في قوله: سرت ما سرت، والجناس المطلق بين الكُنى ولكن، والمطابقة في موافقة ولم توافق، وتلتقي ولا تلاقى، والكناية في قوله: وبات الطل يضرب رحلها، فأحدث هذا التداخل جمالا يعجبنا فنطرب له، وحقق تكاملا أوضح الصورة التي جمعت بين المدح والهجاء والحكمة، في يسر وإيجاز.

ومن بديع جناسه الاشتقاقي قوله يمدح بشر بن مروان(1):

كُلُّ امْرِئ آمِــنٌ لِلْخَـــوْفِ أمَّنَــهُ   بِشْرُ بنُ مَرْوَانَ والْمَذْعُورُ مَنْ ذَعَرَا

فَرْعٌ تَفَرَّعَ في الأعْيَاصِ مَنْصِبُهُ   والْعَامِرَيْنِ لهُ الْعِرْنِينُ مِنْ مُضَــرَا

لقد ساعدته هذه الجناسات المتكررة في البيتين على تحقيق أعلى درجات المدح، فضلا عن إيقاعها الجميل؛ الذي أكسب الأبيات بهجة وبديعا.

ونراه يكثر من هذا اللون في أبيات تصور لنا قصة هروب عمر بن هبيرة؛ من سجن خالد القسري، وكأنه وجد في هذا الجناس خير معبّر عن إعجابه بالحادثة، والطريقة التي تمت بها، يقــول: (2)

فَأصْبَحْتَ تَحْتَ الأرْضِ قَدْ سِرْتَ لَيْلَةً   ومَا سَارَ سَارٍ مِثْلَهَا حِينَ أدْلَجَا

ويصف جواده الذي نجا به:

أغَرّ مِنَ الْحُوِّ الْجِيَادِ إذا جَرَى   جَرَى جَرْيَ عُرْيَانِ الْقَرَا غَيْرِ أفْحَجَا

ثم يقول:

وما احْتَالَ مُحْتَالٌ كَحِيلَتِهِ التِي   بِهَا نَفْسَهُ تَحْتَ الضَّرِيحَةِ أوْلَجَا

ومن قصائده التي وفّر لها الجناس ــ وخاصة الاشتقاقي منه ــ إيقاعاً غنياً، وجرساً متجاوبا؛ بما ولّده من تماثل صوتي، وترجيع نغميّ، تلك التي قالها في مدح نصر بن سيّار، فقد احتوت

(1) نفسه، 289/1، الأعياص: بعض أولاد أمية بن عبد شمس، وإليهم يرجع الممدوح، والباقون من أولاد أمية يسمون: العنابس، ينظر: اللسان، مادة (عنبس). والعامرَيْن: هما عامر أبو براء، ملاعب الأسنة، وهو جد الممدوح من جهة أمه، وعامر بن صعصعة.

(2) نفسه، 141/1، القرا: الظهْر، والأفحج: المتفرق الرجلين، الضريحة: الحفرة؛ أو المقبرة.

ــ رغم قصرها ــ على كثير من الجناسات، فمن ذلك قوله[1]:

مَضَى كَمُضِيِّ السَّيْفِ مِنْ كَفِّ حَازِمٍ   على الأَمْرِ إذْ ضَاقَتْ عَلَيْنَا مَصَادِرُه

إذا مَـــا أَبَى نَصْــــرٌ أَبَتْ خِنْـــدِفٌ لَهُ   وَقَدْ عَزَّ مَنْ نَصْرٌ إذا خَافَ نَّاصِـــرُه

وقوله:

لنَا كُلُّ بِطْرِيقٍ إذا قَامَ لَمْ يَقُمْ   مِنَ النَّاسِ إلاّ قَائمٌ هُوَ آمِرُه

وقوله:

فَأَصْبَحْتُ أُعْطِي النَّاسَ لِلْخَيْرِ والقِرَى   عليْهِ لِأَضْيَافٍ وجـــارٍ يُجَـــاوِرُه

أَلَمْ تَرَ مَنْ يَخْتَارُ نَصْــــراً جَـــرَتْ لَهُ   بِسَعْدِ السُّعُودِ الْخَيْرِ بِالْخَيْرِ طَائِرُه

لَهُ رَاحَـــتَا كَفَّـــيْنِ في رَاحَتَيْـــهِمَا   مِنَ الْبَحْرِ فَيْضٌ لا يُنَهْنِهُ زَاخِـــرُه [2]

يتضح مما سبق أن بديع الجناس ــ وخاصة الجناس الا شتقاقي ــ كان حاضراً في شـــعر الفرزدق، وقد عمل هذا اللون البديعي على رفع وثيرة الإيقاع في شعره، وعمل كـذلك علـى تأكيد معانيه، وإيضاح صوره، من خلال امتزاجه وتلاحمه مع ألوان من بديع الصـورة؛ وبـديع الإيقـاع الأخرى.

ثانيا: بديع إيقاع ردّ العجز على الصدر.

يُعدّ ردّ العجز على الصدر من فنون البديع ذات الأثر الموسيقي كالجناس، فهو أيضا "يستند في إيحائه على قاعدة إيقاعية أساسها توافق الحروف وتواليها"[3]، ولعل هذا ما دفع بعض البـاحثين؛ كابن الأثير، إلى عدّ هذا اللون من الجناس، إذ يقول: "ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه باباً؛ وسماه: ردّ الأعجاز على الصدور، خارجاً عن باب التجنيس، وهو ضرب منه، وقسم من جملة أقسامه"[4].

ولكن الذي عليه جمهور البلاغيين قديما وحديثا؛ هو الفصل بين اللونين؛ لما يتميز به كـل

---

(1) الديوان، 347/1.
(2) لا ينهنه: النهنهة؛ الكفّ، تقول: نهنهت فلاناً ــ إذا زجرته ــ فتنهنه، أي كفّ. لسان العرب، مادة (نهنه).
(3) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص59.
(4) المثل السائر، 247/1.

واحد عن الآخر، وإن كان بينهما عموم وخصوص، يقول صاحب طراز الحلة، وشفاء الغلة: "رد العجز على الصدر بينه وبين التجنيس عموم وخصوص من وجه، فليس كل ردّ عجز على صدر تجنيساً، وليس كل تجنيس ردَّ عجز على صدر؛ لوجود كل واحد منهما بدون الآخر، ألا ترى أن رد العجز على الصدر يوجد بدون التجنيس، وذلك إذا كان المكرر عين الأول صورة ومعنى، ويوجد التجنيس بدون رد العجز على الصدر إذا لم يتكرر لفظ التجنيس في المواضع المختصة برد العجز على الصدر"[(1)].

ويرى ابن رشيق أنه قريب من الترديد، والفرق بينهما؛ أن رد العجز على الصدر ــ الذي سماه التصدير ــ مخصوص بالقوافي تُرد على الصدور، فلا تجد تصديرا إلا كذلك، والترديد يقع في أضعاف البيت. أما أسامة بن منقذ، فسمّاه: ترديداً وتصديراً بقوله: باب الترديد ويسمى التصدير.." [(2)].

وقد استعمل علماء البلاغة مصطلحات عديدة لتوصيف هذه الظاهرة البديعية، فسموه: ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، ورد الأعجاز على الصدور، أو رد العجز على الصدر، أو رد الكلام على صدره، أو التصدير[(3)]، غير أن هناك مصطلحين من بين هذه المصطلحات اكتسبا رواجاً في تصنيفات العلماء؛ هما: مصطلح رد الأعجاز على الصدور، ومصطلح التصدير؛ الذي اكتسح المجال التداولي في العصور المتأخرة، كما يقول أحد الباحثين[(4)]؛ لكونه كما يقول ابن حجة الحموي: " أخف على المستمع، وأليق بالمقام"[(5)].

والظاهر أن هذا اللون البديعي قد تبوّأ مكانة رفيعة عند الشعراء والنقاد منذ القدم، فهو ــ كما عبر عنه إبراهيم سلامة ــ نابع من ذوق العربي في الشعر، ويرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة؛ التي تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التي ترجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، كما أن التردد المتمثل في اللفظتين؛ يعطي لوناً من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء؛ الذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد

(1) الرعيني، شهاب الدين أحمد، طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق: رجاء الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ص205.
(2) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية،230/2.
(3) نفسه، 228/2، وما بعدها.
(4) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص153.
(5) خزانة الأدب، 255/1.

الإنشاد[1].

ولأهمية هذا اللون جعله ابن المعتز من أقسام البديع الخمسة، وسمّاه: ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها[2]، دون أن يضع له تعريفا مصطلحيّا، وإنما اكتفى بذكر أقسامه، يقول: "وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول....، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول...، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"[3].

ويرى أبو هلال العسكري أن لرد الأعجاز على الصدور موقعا جليلا من البلاغة، وأن له في المنظوم خاصة محلا خطيراً[4].

ولعل في اهتمام النقاد بهذا اللون البديعي، وتمسك الشعراء به في قصائدهم، ما يدل على قيمته الكبيرة التي تؤول أساساً إلى اللفظ الثاني؛ الواقع في القافية، التي لها الدور الأساسي في الصناعة الشعرية، حيث سميت القصيدة بها، أما اللفظ الأول فتظهر فاعليته من خلال تبشيره بالقافية، قبل أن تطرق الأسماع، يقول ابن رشيق في تعريفه للتصدير: "وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة"[5].

فالتصدير ــ إذن ــ قد اكتسب أهميته وتميّزه من موقعه، فللموقع أثره المهم في إبراز القيم الصوتية للنص الشعري، إذ يرى ياكبسون أن " المواقع مؤشر ينبه إلى وجود وقائع تحتمل أن تكون شعرية، ذلك أن إسقاط محور الاختيار على محور التركيب، ينتج عنه خلق توازنات صوتية وصرفية وتركيبية، فيكون كل مقطع مساويا للمقطع الذي يتجاوب معه"[6].

وقد يكون التصدير ــ كما يرى أحد الباحثين ــ أقوى الظواهر البديعية على الإطلاق إبانة للعنصر الموقعي المؤشر على التنغيمات الصوتية؛ لكونه يرتكز أساساً على كلمة القافية، التي يؤهلها موقعها النهائي في البيت لأن تكون غنية على مستوى الإيقاع، ولا شك في أن تفاعل القافية مع كلمة

(1) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص122، نقلا عن البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، ص299.
(2) كتاب البديع، ص47، 48.
(3) نفسه، ص48.
(4) الصناعتين، ص385..
(5) العمدة، 3/2.
(6) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع، ص155.

أو كلمات سابقة؛ قد يعمّق إيقاعها من جهة، ويعلي في الآن نفسه من الحصيلة النغمية للكلمات السابقة عليها، والمتآلفة معها من جهة أخرى[1].

مما سبق يتأكد لنا وظيفة التصدير الصوتية، وقيمته الإيقاعية والدلالية، من خلال ألفاظه المرتبة ترتيبا خاصا في الشعر، "محدثة قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعرية؛ أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها"[2].

وقد ترددت هذه الظاهرة البديعية كثيرا في بناء البيت الشعري لدى الفرزدق، حتى بدت مع أشكال التكرار الأخرى ــ كالجناس الاشتقاقي ــ ظاهرة تركّز على الرنين الصوتي الناتج من هذا التكراروالترديد، وخاصة إذا اجتمع اللونان في بيت واحد، أو أبيات متقاربة. فمن بديع ما كان في بيت واحد قوله بعد أن ذكر بناة مجده من آبائه[3]:

دَعَائِمُهَا أُولاكَ وَهُمْ بَنَوْهَا فَمَنْ مِثْلَ الدَّعَائِمِ والبُنَاةِ

لقد حقق الجناس الاشتقاقي والتصدير بدعم من أسلوب الاستفهام في الشطر الثاني؛ إيقاعا نغميّا، حسّن البيت، وأسهم في تأكيد المعنى الذي أراد الشاعر الوصول إليه.

ومن بديع ما اجتمع فيه التصدير مع الجناس وألوان بديعية أخرى في أبيات متقاربة، قوله في مدح عمر بن الوليد بن عبدالملك[4]:

وَلَوْ خَلَّدَ الْفَخْرُ امْرَءاً في حَيَاتِهِ خَلَدْتَ، وَمَا بَعْدَ النَّبِيِّ مُخَلَّدُ

وأَنْتَ امْرُؤٌ عُوِّدْتَ لِلْمَجْدِ عَادَةً وَهَلْ فَاعِلٌ إلاَّ بِمَا يَتَعَوَّدُ

تُسَائِلُنِي مَا بَالُ جَنْبِكَ جَافِياً أَهَمٌّ جَفَا أَمْ جَفْنُ عَيْنِكَ أَرْمَدُ

فَقُلْتُ لَهَا لا، بلْ عِيَالٌ أَرَهُمُ وَمَالُهُمُ مِا فِيهِ لِلْغَيْثِ مَقْعَدُ

فَقَالَتْ أَلَيْسَ ابْنَ الْوَلِيدِ الذِي لَهُ يَمِينٌ بِهَا الأَمْحَالَ والْفَقْرَ يَطْرُدُ

يَجُودُ وإِنْ لَمْ تَرْتَحِلْ يا ابْنَ غَالِبٍ إِلَيْهِ وإِنْ لاَقَيْتَهُ فَهْوَ أَجْوَدُ

---

(1) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع، ص156.
(2) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب الشعري، ص61.
(3) الديوان، 130/1.
(4) نفسه، 175/1، جنب جاف: أي لا يلزم مكانا، قلقا واضطرابا، أهمّ جفا: أي ثقل.

مِنَ النِّيلِ إِذْ عَمَّ الْمَنَارَ غُثَـــــاؤُهُ   وَمَنْ يَأْتِهِ مِنْ رَاغِبٍ فَهْوَ أَسْعَدُ

لقد وقع التصدير هنا في ثلاثة أبيات؛ فجاء متتابعاً في البيتين الأول والثاني، ثم نراه يكرره في البيت السادس، هذا فضلا عما حوته القصيدة التي أُخذت منها هذه الأبيات من ألوان أخـــرى مـــن التصدير، ولولا أن التصدير مساوق للطبع، يجري على سنن الفطرة، وهو ترديد لكلام سابق اقتضـــاه إحكام الصنعة، ودعم البناء، وتجميل الصيغة، ــ كما يقول علي الجندي [1]ــ لولا ذلك لأمكننا القول: إن الفرزدق كان يتقصد هذا اللون البديعي في شعره.

لقد امتزج التصدير في الأبيات السابقة مع ألوان بديعية أخرى؛ إيقاعية وتصـــويرية، فـــي دلالة على تلاحم أجزاء البديع، فأحدثت مجتمعة جمالا ازدادت به الأبيات شعرية وبهاء. فمع التصدير نجد الجناس بنوعيه في البيت الثالث، ونجد تجسيد الهمّ الذي جفا، والفقر والأمحـــال التـــي صـــارت تُطْرَد، ونجد التشخيص ليمين الممدوح، إذ صارت إنسانا يطرد غيره، ونجد التضمين مع التشبيه فـــي البيت الأخير. لقد صاغ الفرزدق كل ذلك وغيره في أسلوب حواري محبب، انتقل فيه مـــن مخاطبـــة ممدوحه؛ إلى تبادل الحديث مع من سألته عن حاله، عندما رأت ما به من قلق واضطراب؛ ليقرر في أذهاننا مدى كرم هذا الممدوح، وتفرده عن غيره في البذل والعطاء، فنال بذلك الفخر والمجـــد، حتـــى صارا عادة لديه.

ونرى للتصدير في شعر الفرزدق تجارب ومقاصد مختلفة؛ تضاف إلـــى دوره الإيقـــاعي المحبب، فمن ذلك إحداثه للتوافق في اللاتوافق، عندما يوحي طرفا التصدير بسلوكين متضـــادين مـــن مصدر واحد، فمن ذلك قوله[2]:

وكانَ يُجيرُ النَّاسَ مِنْ سَيْفِ مَالِكٍ   فَأَصْبَحَ يَبْغِي نَفْسَهُ مَنْ يُجِيرُهَا

فالكلمتان: يجير ويجيرها، في بداية البيت ونهايته، تعطيان وضـــعين صـــوريين يوحيـــان بسلوكين متضادين من إنسان واحد، فقد كان يجير غيره، فأصبح يبحث عمن يجيره، وقد رشح الطباق بين كان وأصبح هذا التصدير؛ ليتجلى من خلالهما التوافق في اللاتوافق. ومن ذلك أيضا قوله في مدح العباس بن الوليد بن عبدالملك[3]:

---

(1) فن الجناس، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، بمصر، ص217.
(2) الديوان، 249/1.
(3) نفسه، 424/2.

وَصَابِرٍ بِكَ لَوْلا مَا رَأى صَنَعَتْ يَدَاكَ بِالْخَيْلِ والْأَبْطَالِ مَا صَبَرَا

يتعاضد التصدير والطباق مرة أخرى لإحداث تناسب في الإيقاع، وتناسب في الإيحاء، فهذا المقاتل الذي نراه صابراً ثابتاً في المعركة، ما كنا لنراه كذلك لو أن الممدوح غائب عن الميدان، فصبر هذا المقاتل مرتبط بوجود الممدوح معه، وليس متأصلا فيه.

وللفرزدق بيت في مدح كثير بن ذراع النهشلي، شبيه ببيت معاصره الأقيشر الأسدي(1)، في هجاء ابن عم له، يقول الفرزدق(2):

إذا كُنْتَ مَلْهُوفاً أَصَابَتْكَ نَكْبَةٌ فَنَادِ وَلا تَعْدِلْ بِآلِ ذِرَاعِ

سِرَاعٌ إلى المَعْرُوفِ والْخَيْرِ والنَّدَى وَلَيْسُوا إلى داعي الخَنَا بِسِرَاعِ

فهم سراع وغير سراع! هم سراع فيما تمدح فيه السرعة، وغير سراع إلى ما يذم الإسراع إليه، إنه التوافق في اللاتوافق مدعوماً بالمدح بما يشبه الذم. وفي البيت تطابق لفظي ومعنوي بين الإطناب في ذكر صفاتهم الحسنة وفعل الإسراع، وبين اختزال الصفات السيئة في قوله: داعي الخنا، وعدم الإسراع. وقد عمل التصدير على تقوية إيقاع طرفي البيت، حتى كاد ينسينا تلك الكلمات الواردة في حشوه، كما عمل كذلك على تأكيد المدح وتقريره في ذهن السامعين.

ورد العجز على الصدر لايكون ترديداً خالصاً في أكثر أحواله عند الفرزدق، لكنه كثيراً ما يتضمّن حكمة بالغة، أو مثلا سائراً، أو تعليلا جميلا، تفيده هذه الإعادة(3)، زيادة عن حسن الإيقاع، فمن ذلك قوله في مدح آل مروان(4):

قَوْمٌ أُثِيبُوا على الإحْسَانِ إذْ مَلَكُوا وَمِنْ يَدِ اللهِ يُرْجَى كُلُّ تَثْوِيبِ

يقول: إن المُلك الذي ساقه الله إلى بني مروان؛ كان ثوابا من الله على حُسن فعالهم قبله،

(1) وبيت الأقيشر هو قوله: **سريع إلى ابن العمّ يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى بسريع**
البيت في ديوان الأقيشر الأسدي، تحقيق: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص55.
والأقيشر هو أبو مُعرض المغيرة بن عبدالله بن مُعْرِض الأسدي، شاعر هجّاء من أهل بادية الكوفة، ولد في الجاهلية، ونشأ في الإسلام، عمّر طويلا، وقتل بظاهر الكوفة خنقاً بالدخان سنة 80هـ، لقب بالأقيشر؛ لأنه كان أحمر الوجه أقشر، وكان يغضب إذا دعي به، ينظر الأعلام للزركلي، 277/7.
(2) الديوان، 507/2، الخنا: الفحش في القول، اللسان مادة (خنا).
(3) هذه الفائدة للتصدير؛ هي من الفوائد التي ذكرها علي الجندي له، ينظر: فن الجناس، ص218.
(4) الديوان، 27/1.

والله سبحانه وتعالى لا يضيع أجر المحسنين، ومنه يرجى الثواب، فليعلم كل الناس ذلــك، لقــد أفــاد التصدير في البيت كل ذلك بتكامل طرفيه في تأدية دلالة متماسكة.

وانظر إلى الحكمة البالغة التي أفادها التصدير في قوله(1):

وَأَنْتَ امْرُؤٌ عُوِّدْتَ لِلْمَجْدِ عَادَةً وَهَلْ فَاعِلٌ إلا بِمَا يَتَعَوَّدُ

لقد أفادت هذه الحكمة التي جاء بها التصدير في الشطر الثاني أن ممدوحه لن يبرح ما تعود عليه من كريم الخصال، وجميل الفعال، والتي في مقدمتها العطاء والبذل، وقد عمل تــداخل الجنــاس الاشتقاقي بين عودّت وعادة ويتعود؛ مع التصدير، على إحداث إيقاع موسيقي بديع.

وشبيه بالبيت السابق قوله مفتخراً(2):

فَتِلْكَ مَسَاعِينَا قَدِيماً، وَسَعْيُنَا كَرِيمٌ، وخَيْرُ السَّعْي قِدْماً أَكَارِمُه

فإلى جانب الحكمة التي أفادها التصدير في الشطر الثاني، نرى احتواء البيت على أشــكال من بديع الجناس الاشتقاقي، بين مساعينا وسعينا والسعي، وبين قديما وقدما، لقد شكلت هذه الكلمــات المتجانسة والمرتبة ترتيبا خاصاً؛ قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير تجربته الشعرية، أو المعنى الأعمق الذي أراد الوصول إليه هنا، فــ"الحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر"(3).

وكما استعمل الفرزدق هذا اللون لتأكيد المدح و الفخر، فقد استعمله كذلك لتأكيد الهجــاء، والنيل من الخصوم، كقوله في هجاء جرير(4):

وَلَوْ كُنْتَ حُرَّ الْعِرْضِ أوْ ذَا حَفِيظَةٍ جَرَيْتَ وَلَكِنْ لَمْ تَلِدْكَ الْحَرَائِرُ

لقد جاءت عبارة: ولكن لم تلدك الحرائر، لتؤكد ما قاله في الشطر الأول، من أنّ جريــراً ليس حرّ العرض، فمن كانت أمه أَمَةً؛ لا يكون في درجة أبناء الحرائر، فمثّل "هذه الإعادة لا تخلو من

(1) الديوان، 175/1.
(2) نفسه،767/2.
(3) ويليك، رينيه، ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ص176.
(4) الديوان، 252/1.

تقرير الحكم وتوضيحه، وإقناع السامع به حينا، وإفحامه حينا آخر"[1].

ومن التعليلات الجميلة التي حملها التصدير؛ فكانت عاملا مهماً في تأكيد الهجــاء، وشــدّة إيلامه، ما جاء في قوله في هجاء جرير أيضا[2]:

وَشُغِلْتَ عَنْ حَسَبِ الْكِرَامِ وَمَا بَنَوْا   إِنَّ اللَّئِيمَ عَنِ الْمَكَارِمِ يُشْغَلُ

لقد بطل العجب بعد هذا التعليل الذي أظهره التصدير، وعرفنا سبب انشغال جريــر عــن المكارم، فالسبب هو ما طبع عليه من اللؤم، فالطبائع تبدي الأمور، وتظهر الحقائق؛ سيّئة كانــت، أم حسنة. وهذا ما يؤكده الفرزدق نفسه في تصدير آخر يستعين به على مدح الوليد بن يزيد، يقول[3]:

طُبِعْتَ عَلَى الإسْلامِ والْحَزْمِ والنَّدَى   ألا إِنَّمَا تُبْدِي الْأُمُورَ الطَّبَائِعُ

ومن بديع إيقاع التصدير وحسن تأكيده للمعنى عنده، ما جاء في هجاء جرير أيضا[4]:

وَلَقَدْ عَطَفْتُ عَلَيْكَ حَرْباً مُرَّةً   إِنَّ الْحُرُوبَ عَوَاطِفٌ أَمْرَارُ

لقد عمل التصدير مع الثنائيات المتجانسة في البيت؛ وهي: عطفــتُ وعواطــف، وحربــا والحروب، ومرّة وأمرار، على حُسن الإيقاع، وتأكيد المعنى.

لقد تضمّن ردّ العجز على الصدر في الأمثلة الثلاثة السابقة؛ تعليلات جميلة، ففضلا عــن حسن الإيقاع الناشئ عن هذا اللون البديعي في هذه الأبيات، فقد عمل على دعم ما ذهب إليه الشاعر، فمن المسلّم به عند الشاعر ومن يخاطبهم؛ أن اللئيم عن المكارم يشغل، وأن الطبائع تبدي الأمور، وأن الحروب عواطف أمرار.

فالتصدير كثيرا ما يأتي في معرض ضرب الحكمة، وإرسال المثل، لأن كثيراً من حالات ورود الحكمة يقتضي ترديداً للفظ معين، وكثيراً ما يكون هذا الترديد في شكل تصدير ــ كمــا يقــول محمد الهادي الطرابلسي [5]ــ ثم إنها تسمو بالتصدير، كما يسمو هــو بهــا[6]. انظــر إلــى قــول

(1) الجندي، علي، فن الجناس،ص217.
(2) الديوان، 720/2.
(3) الديوان، 510/2.
(4) نفسه، 468/2.
(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص91.
(6) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع، في الخطاب الشعري، ص163.

الفرزدق[1]:

ولأكْتُمَنَّ لكِ الذِي اسْتَوْدَعْتَنِي وَالسِّرُّ مُنْتَشِرٌ إذَا لَمْ يُكْتَمِ

لقد أحكم التصدير البيت إيقاعاً ومعنى، وكان مسانداً لبروز الحكمة وتأكيدها.

ومن بديع ذلك قوله الذي جاء ضمن شواهد ابن المعتز على هذا اللون[2]:

أَصْدِرْ هُمُومَكَ لاَ يَقْتُلكَ وَارِدُهَا فَكُلُّ وَارِدَةٍ يَوْماً لَهَا صَدَرُ

كثيرا ما تحمل أبيات الفرزدق تنوعاً في أشكال الإيقاع الداخلي، كما في هذا البيت، فمع رد العجز عن الصدر في أصدر وصدر، نرى التجنيس المضاعف بين أصدر وصدر، وواردها وواردة، والمطابقة بين واردة وصدر، وجميعها مما يدعم الإيقاع الداخلي ويقويه، ويسمو بالمعاني ويؤكــدها. وانظر إلى قوله[3]:

رَمَتْنِي بِالثَّمَانِينَ اللَّيَالِي وَسَهْمُ الدَّهْرِ أَصْوَبُ سَهْم رَامِي

ليس أمام المتلقي هنا إلا الانتباه لهذه الحكمة، والإيمان بها، بعد أن شحنها الشاعر بـــألوان متعددة من أشكال البديع، فمن بديع الإيقاع في تصدير الطرفين، في رمتني ورامي، والترديد في سهم الدهر وسهم رامي، إلى بديع التصوير في تجسيم الليالي والدهر، وتجسيد الأعوام، لقد صور الليـــالي التي مرّت عليه ــ وهي جزء من الدهر ــ إنسانا يرميه بسهام لا تخطئه، إنها الأعوام والسنوات التي عاشها، وهو يظهر العجز والاستسلام، أمام هذا الرامي الذي لا يخطئ هدفه، فسهمه أصوب سهم على الإطلاق.

ومن أمثلة التصدير المعزز للحكمة والمثل عنده أيضاً قوله وهو في سجن خالد القسري[4]:

لَئِنْ صَبَرَتْ نَفْسِي لَقَـــدْ أُمِرَتْ بِهِ وَخَيْرُ عِبَادِ اللهِ مَنْ كَـــانَ أَصْـــبَرَا

وَكُنْتُ ابْنَ أَحْذَارٍ وَلَوْ كُنْتُ خَائِفاً لَكُنْتُ مِنَ الْعَصْمَاءِ في الطَّوْدِ أَحْذَرَا

لقد عزز التصدير في قوله: صبرت وأصبرا، الحكمة الداعية إلى التمســك بهــذا الخلــق

---

(1) الديوان، 780/2.
(2) نفسه، 220/1، وهو في كتاب البديع لابن المعتز، ص49.
(3) الديوان، 837/2.
(4) نفسه، 366/1، والعصماء: الظبية أو أنثى الوعل؛ في ذراعها بياض، وسائرها أسود أو أحمر، اللسان، مادة (عصم).

العظيم؛ في البيت الأول، وفي البيت الثاني نرى التصدير ينهض بالمثل الذي تضربه العرب للتعبير عن العزة والمنعة والحذر، حين تجعل من تحصن الوعول في أعالي الجبال مثلا لذلك(1).

وتظهر الأهمية الإيقاعية للتصدير في إرتكازه أساساً على كلمة القافية، التي يؤهلها موقعها في نهاية البيت لأن تكون غنية على مستوى الإيقاع، "ولا شك أن تفاعل القافية مع كلمة أو كلمات سابقة، قد يعمق إيقاعها من جهة، ويعلي في الآن نفسه من الحصيلة النغمية للكلمات السابقة عليها، والمتآلفة معها من جهة أخرى"(2).

ونرى لهذا التفاعل والإيقاع تنوعاً بحسب قرب الطرف الأول من التصدير أو بُعده عن الطرف الثاني الذي تمثله القافية؛ ليصل الشاعر من خلال بُعد الإيقاع وقربه، إلى التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وإمتاع المتلقي، وحمله على المتابعة؛ حتى كأنه يشارك الشاعر في شعوره وشعره.

وتباعد الطرفين في التصدير هو ما عبر عنه ابن المعتز بقوله: "ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول"(3)، ويسميه ابن أبي الأصبع: تصدير الطرفين(4)، ويراه ابن حجة الحموي؛ الأحسن من بين أقسام التصدير(5)، ومن بديع هذا اللون عند الفرزدق ــ فضلا عما سبق ــ قوله مفتخرا(6):

نُهينُ بهَا النِّيبَ السِّمَانَ وضَيْفُنَا   بهَا مُكْرَمٌ في البَيْتِ غَيْر مُهَانِ

وكأنه يشير بهذا البعد النغمي الناتج من بعد طرفي التصدير المتطابقين؛ إلى اختلاف وبُعد ما آل إليه حال النيب، وحال الضيف. ومن هذا اللون أيضا قوله يصف شدّة ما لاقت الإبل حتى

---

(1) يقول أبو هلال العسكري في تفسير قول العرب: أعز من الغراب الأعصم: "وهذا أيضا لايكون، وذلك أن العصم بياض يكون في مؤخر رجل الوعل، والغراب لايكون كذلك". ينظر: جمهرة الأمثال، 56/2. ويتكرر هذا المثل في شعر الفرزدق كثيراً، فمن ذلك قوله:

أبوكم أبو العاصي الذي كان جارُهُ   أعَزُّ مِن العصماء فوق النفانفِ

الديوان، 535/2، والمراد بالنفانف هنا: صُقْعُ الجبل الذي كأنه جدار مبني مستو. اللسان مادة (نفنف).
أو قوله في رثاء أخيه الأخطل؛ واسمه هميم بن غالب:

لقَدْ كان مِعْجَالاً قِرَاهُ، وجارُهُ   أعَزُّ مِنَ الْعَصْمَاءِ فوق ثبير

الديوان، 345/1، ثبير: اسم جبل.
(2) العوادي، سعيد، حركية البديع، ص156.
(3) كتاب البديع، ص48.
(4) ينظر: الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، 256/1.
(5) نفسه، 255/1.
(6) الديوان، 871/2، والنيب: النوق؛ والناقة ناب. اللسان، مادة (جمل).

وصلت ممدوحه يزيد بن عبدالملك[1]:

تَرَامَيْنَ مِنْ يَبْرِينَ أو مِنْ وَرَائِهَا　　إلَيْكَ عَلَى الشَّهْرِ الْحُسُومِ تَرَامِيا

لقد أسهمت المواقع المتباعدة للتصدير في هذا البيت بإنشاء نغم رائق، وأضافت القافية ــ التي تمثل الطرف الثاني للتصدير ــ تشديداً إيقاعياً، وتأكيداً لصورة الإبل التي أنهكها السفر، وقد زاد الجناس بين؛ ترامين ويبرين، من حُسن إيقاع البيت.

ومن بديع هذا اللون قوله في مدح الحجاج بن يوسف[2]:

وَخَاضِبِ لِحْيَةٍ غَدَرَتْ وَخَانَتْ　　جَعَلْتَ لِشَيْبِهَا دَمَهُ خِضَابَا

لقد عملت ألوان البديع من تصدير واستعارة؛ في هذا البيت، على الرقي به صورة وإيقاعاً، وأسهمت في حسن سبكه، وتماسك عناصره.

لقد أدّى التصدير ــ كما في الأبيات السابقة ــ مهمة صوتية، نتيجة لتردد دالٍّ بعينه "يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة، بدايتها هو نهايتها"[3]، فدل بعض الكلام على بعض، وتلاحمت الدلالة فيه تلاحماً شديداً، في ثوب قشيب.

ومن بديع التصدير "ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[4]، ويسميه ابن أبي الأصبع: تصدير التقفية[5]، وهذا اللون نراه يقود من الناحية الإيقاعية؛ إلى تقريب النغم الموسيقي وتقويته، والوصول به إلى الذروة، نظراً لأهمية الموقعيْن. ومن هذا اللون في شعر الفرزدق قوله في مدح بني شيبان[6]:

أَبَاحُوا حِمىً قَدْ كَانَ قِدْماً مُحَرَّماً　　فَأَضْحَى عَلَى شَيْبَانَ غَيْرَ مُحَرَّمِ

حوى هذا البيت تصديراً لفظيا ظاهراً بين (محرماً، وغير محرّم)، وتصديراً معنوياً؛ يتمثل طرفاه في قوله: أباحوا حمى، في أول البيت، وقوله: غير محرّم، في آخره، إنه يؤكد بقوله: غير

---

(1) نفسه، 890/2، يبرين: اسم موضع يقال له: رمل يَبْرين، اللسان، مادة (يبر)، الحسومك الشؤم، وأيام حسوم: تقطع الخير أو تمنعه، أو هي الدائمة في الشر خاصة؛ فهو متتابع فيها؛ لم ينقطع أوله عن آخره، اللسان مادة (حسم).
(2) نفسه، 90/1.
(3) عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص381.
(4) ابن المعتز، كتاب البديع، ص47.
(5) ينظر: الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، 256/1.
(6) الديوان، 755/2.

محرّم، على استباحة هذا الحمى.

وتتداخل المقابلة والجناس الاشتقاقي مع تصدير التقفية في قوله[1]:

فَإِنْ تَكُ عَامِرٌ أَثْرَتْ وطَابَتْ   فَمَا أَثْرَى أَبُوكَ وَمَا أَطَابَا

لقد عملت هذه الأشكال البديعية المتداخلة على إحداث إيقاع متقارب، يظل مجلجلا في الآذان، مرسّخا المعنى في الأذهان. ومثل البيت السابق قوله في مدح بشر بن مروان[2]:

تَغْدُو الرِّيَاحُ فَتُمْسِي وَهْيَ فَاتِرَةٌ   وَأَنْتَ ذُو نَائِلٍ يُمْسِي وَمَا فَتَرَا

وقد غلبت دلالة الإيجاب والسلب على التصدير في البيتين، فتجلت وظيفته في هذه الدلالة، فقد أثبت في البيت الأول لعامر ما سلبه عن والد جرير، وسلب في البيت الآخر عن الرياح ما أثبته لممدوحه من عظيم العطاء ودوامه.

وربما عمد الفرزدق إلى تكرار الطرف الأول للتصدير، فأحدث التجاوب بين اللفظين المكررين امتلاء إيقاعياً؛ طغى على ما بينهما من كلمات، وقرّب المسافة بين طرفي التصدير، ودلَّ على اهتمام الشاعر بهذا اللفظ المكرر، وذلك كقوله[3]:

غَنَمْنَا فُقَيْماً إِذْ فُقَيْمٌ غَنِيمَةٌ   ألا كُلُّ مَنْ عَادَى الْفُقَيْمِيَّ غَانِمُه

نرى في هذا البيت والبيتين قبله إلى جانب التصدير تكراراً لكلمات أخرى، أكسبت الأبيات نغمة إيقاعية جميلة، وزادت المعنى الذي هدف إليه الشاعر قيمة؛ بإبرازه من جهة، وتعميقه في النفس من جهة أخرى.

ومن بديع تصديراته التي تتابع فيها التصدير في بيتين متواليين، منتقلا فيهما من إيقاع متقارب لتصدير التقفية؛ في البيت الأول، إلى إيقاع أبعد لتصدير الطرفين في البيت الثاني، قوله مفتخراً بقومه بني تميم[4]:

وَأَنَّا إذا الْحَرْبُ الْعَوَانُ تَضَرَّمَتْ   نَلِيهَا، إِذَا ما الْحَرْبُ شُبَّ ضِرَامُهَا

---

(1) نفسه، 120/1.
(2) نفسه، 288/1.
(3) الديوان، 766/2.
(4) نفسه، 722/2.

قِوَامُ عُرَى الإسْلاَمِ والْأمْـــــرِ كُلّهِ   وَهَلْ طَـــاعَةٌ إلاَّ تَمِيـــــــمٌ قِوَامُـــــــهَا

من شأن هذا التنوع في الإيقاع أن يكسر الرتابة، ويدفع عن المتلقي السآمة، ويكسب الشعر أبهة ورشاقة، ومما يزيد من أهميته عند شاعر مثل الفرزدق؛ أنه جاء عفو الخاطر، من غير تقصد أو تعمد، مما يدل على موهبته الفذة، وفطرته السليمة.

مما سبق يتضح لنا أن رد العجز على الصدر هو "من مواطن الثقل الإيقـاعي والتركيـز الموسيقي في البيت الشعري، إذ يُعَدُّ اللفظ المعتمد في التصدير بمثابة النواة الصوت دلالية، أياً كـان موقعه من البيت، فهو رابط قوي بين مطلع البيت ومقطعه"[1]. وقد استطاع الفرزدق بفطرته السليمة، وخياله الخصب، أن يستفيد من هذا اللون البديعي، في عفوية ظاهرة، فجاء شعره حسن الوقـع فـي الأذن، وكثيراً ما رأيناه متداخلا عنده مع ألوان البديع الإيقاعي الأخرى، متزاوجاً مع البديع المعنوي، وبديع الصورة، في دلالة واضحة على تلاحم أجزاء المذهب البديعي.

(1) العسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص426.

ثالثاً: بديع إيقاع التوازي.

التوازي مصطلح يرجع في أصل وضعه إلى المجال الهندسي[1]، لكنه استعمل في المجال الأدبي والشعري، وانتقل إليه؛ كما هي طبيعة كثير من المصطلحات والمفاهيم؛ في انتقالها من مجال لآخر.

والتوازي في اللغة؛ هو من آزاه، بمعنى قابله[2]، وحاذى الشيء: وازاه[3]، وفي تاج العروس: آزى الشيء: حاذاه، ولا تقل: وازاه[4]. وفي المعجم الوسيط: وازاه: قابله وواجهه، وتوازى الشيئان: وازى أحدهما الآخر[5].

وقد ورد لفظ التوازي بمعناه اللغوي في شعر الفرزدق، يقول في هجاء جرير[6]:

وَكَانَتْ تَمِيمٌ مُطْعِمِيهِ وَنَابِتاً   بِهِمْ رِيشُهُ حتّى تَوَازَى نَوَاصِلُه

وقد عرف علماء العرب قديماً ظاهرة التوازي، ولكنهم أطلقوا عليها أسماء مختلفة، مثل التكرار والمقابلة والمشاكلة[7]، وقد وردت في كتب البلاغة العربية القديمة مفاهيم متعددة، ومدعمة بشواهد شعرية، يمكن أن تدرس تحت مفهوم التوازي ـــ كما ذهب إلى ذلك كثير من الباحثين ـــ منها الترصيع، والتصريع، والتطريز، والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس والتبديل، والموازنة، والتسهيم، وغيرها[8].

وهذه الأشكال البلاغية تكشف عن سعي البلاغة العربية؛ إلى البحث عن بنية التناسب والانسجام، في النص الشعري، وهي بذلك تسبق الدراسات النقدية المعاصرة، التي ترى أن عنصر

(1) ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى وآخرون، أشرف على طبعه: عبدالسلام هارون، المكتبة العلمية، طهران ـــ إيران،باب الواو، 1042/2.
(2) ينظر: الإفريقي، ابن منظور، لسان العرب، مادة (أزا).
(3) نفسه، مادة (حذا).
(4) الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت، مادة (أزي) 16/10.
(5) المعجم الوسيط، باب الواو، 1042/2.
(6) الديوان، 665/2، وهو يشبه هنا جريراً بفرخ طائر، ويشبه قصب ريشه الذي استوى طواله وقصاره ـــ وهو توازيه ـــ بنواصل السيوف.
(7) ينظر: الرواشدة، سامح، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2006م، ص131.
(8) ينظر مثلا: ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، المكتبة الوطنية، 1998م، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، إربد ـــ الأردن، ص129، وعبدالمجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص124 وما بعدها.

التوازي يستطيع أن يحقق مبدأ التناسب. فالتوازي عند ياكبسون ــ مثلا ــ هو: " نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة"[1]، ويعرفه عبدالقادر الرباعي بقوله: "أما التوازي فموازنة صوتية متناسبة ومنظمة، بين كلمتين أو أكثر في جسم نص شعري واحد"[2]، ويعرفه عبدالواحد الشيخ بأنه: "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني"[3].

فالتوازي ــ إذن ــ هو عنصر بنائي، يقوم على تكرار أجزاء متساوية، تعمل على تحقيق نوع من الإيقاع الداخلي في النص الشعري.وهو "يحقق ــ عادة ــ طاقة إيقاعية وصوتية؛ تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثراً، وتكسبه قدراً مهمّاً من الشعرية"[4].

وقد توسع الغربيون في تحديد الإطار العام لمفهوم التوازي، فرأوا أن كل ما يخص البنية الإيقاعية والموسيقية والصوتية، خاضعاً له[5]، بل إن ياكبسون يذهب إلى أبعد من ذلك في توضيحه لمفهوم التوازي، عندما يرى أنّ "كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى .. ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساويا لنبر كلمة أخرى، وعلى نفس المنوال؛ تساوي الكلمة غير المنبورة، الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة تطريزياً، تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة، ويساوي حدّ الكلمة، حدّ الكلمة، وغياب الوقفة، يساوي غياب الوقفة"[6].

وهو بذلك يؤكد ما ذهب إليه جيرار هوبكنس قبله حين قال: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول: بأنّ كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[7].

من هنا نعلم أن الأمر في التوازي؛ لا يتوقف عند حدود المستوى الصوتي للحروف والكلمات، بل يتعدّاه إلى أشكال مختلفة من التوازي، أوردها ياكبسون، منها: مستوى البُنى التركيبية ــ

---

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988م، ص106.
(2) عرار الرؤيا والفن، ص239.
(3) الشيخ، عبدالواحد، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية بمصر، الطبعة الأولى، 1999م، ص24.
(4) الرواشدة، سامح، مغاني النص، ص131.
(5) ينظر: نفسه، ص138.
(6) قضايا الشعرية، ص33.
(7) نفسه، ص105، 106.

النحوية ـــ، ومستوى الترادفات المعجمية، ومستوى تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، مما يكسب الأبيات المترابطة بواسطة هذا التوازي انسجاماً واضحاً، وتنوّعاً كبيراً في الآن نفسه[1].

فالتوازي ـــ كما يقول عبدالواحد الشيخ ـــ: "يهتم كثيـــراً بالتنســـيق الصـــوتي، والإيقـــاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي"[2]. وهو بذلك يلتقي مع ألوان البديع في أنماط كثيرة، وخاصة تلك التي يغلب عليها الطـــابع اللفظـــي الإيقـــاعي، كالســـجع، والجناس، والترصيع، والتكرار، ورد العجز على الصدر، والترديد، وغيرها.

ويذهب ياكبسون إلى أبعد من ذلك حين يضيف إلى أشكال التوازي ألوان بديع الصـــورة، وبديع التضاد، يقول: "وتنتمي الاستعارة والتشبيه والتمثيل إلخ، إلى نوع التوازي المنقطع، أو الموسوم، حيث يُلتمس الأثر في تشابه الأشياء، وينتمي الطباق والتباين إلخ، إلى ذلك النوع الذي يلتمس فيه الأثر في المغايرة"[3].

ومن خلال هذه الأشكال البلاغية البديعية، الداخلة ضمن مفهوم التوازي، يمكن القـــول: إنّ ألوان البديع الإيقاعية هي ألوان تهتم بهندسة البيت الشعري اهتماماً كبيراً، وتعمـــل علـــى أن تكـــون عناصر البيت الشعري الصوتية والتركيبية متساوقة إلى حدّ بعيد، بل ربما امتدت هذه العناصـــر بمـــا تحققه من توازن؛ لتشمل أكثر من بيت، مما يساعد على تماسك النص، وتحقيق الوحدة العضوية بـــين أجزائه. ومن الأمثلة على ذلك هذا التوازي الصرفي الناشئ من تكرار صيغة اسم الفاعل، فـــي قـــول الفرزدق في مدح بني مروان[4]:

إِنِّي رَأَيْتُ بَنِي مَرْوَانَ غُرَّتَكُـــــمْ ... والمُطْعِمِينَ إِذاً مَا غَيْرُهُمْ جَحَدُوا

والسَّابِقِيـــنَ إذا مُدَّتْ مَوَاطِنُهُـــمْ ... والرَّافِـــدِينَ إذا مَا قَلَّتِ الرُّفُـــدُ

والعَاطِفِينَ عَلَى المَوْلَى حُلُومَهُمُ ... والأَمْجَدِينَ فَمَنْ جَارَاهُمُ مَجَـــدُوا

ففضلا عن حسن الإيقاع الناشئ عن توازي هذه الصيغة عمودياً وأفقياً، فقد عملـــت علـــى تماسك الأبيات، وتأكيد المدح، من خلال هذه الصيغ التي توحي بالامتلاء والكثرة. فـــالتوازي "لـــيس

---

(1) ينظر: ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص106.
(2) البديع والتوازي، ص30.
(3) قضايا الشعرية، ص48.
(4) الديوان، 160/1، 161.

ظاهرة جمالية فقط، وإنما يكتسب وظيفة بنائية تركيبية، تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم والترابط"[1].

والتوازي في أبيات الفرزدق السابقة لا يقتصر في جماله وفائدته على تساوي الصيغة الصرفية بين أجزائه، وتكرارها، وإنما رأيناه عنصراً عمل على تنمية الإحساس بقيمة هؤلاء الممدوحين، وتميزهم وتفردهم، مانحاً بإيقاعه الأبيات بُعْداً ترابطياً وتلاحمياً.

"والأمثلة كثيرة ــ كما يقول عزالدين إسماعيل ــ على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى، وأكثرها حيوية، هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية؛ والحركات العقلية"[2]، غير أنه "لابدّ من التنبيه على خطورة الانسياق وراء المحاولات الساعية للربط الدائم والحتميّ بين ضرورات الدلالة في النص، والتكرارات الصوتية، فمثل هذه المحاولات تبدو متمحّلة أحياناً؛ لأنّ البعد الإيقاعي في الشعر عنصر أساس، ووجوده غاية في حدّ ذاتها؛ لكي لا تطغى سمة النثرية على الشعر، ويفقد خصائصه التي تمنحه فرادته، وقد نبه بعض النقاد إلى قيمة هذه الأصوات، وحظوتها بالأسبقية ــ أحيانا ــ على الدلالة"[3].

وقد تعددت في شعر الفرزدق صور التوازي، ولا عجب في ذلك، فالشعر العربي أسس في كثير من جوانبه على هذا المبدأ بمعناه الذي سبقت الإشارة إليه، وقد عملت هذه الأشكال ــ التي جاءت عفوية في شعره ــ على إبراز تجربة الشاعر الفنية، والارتقاء بها إيقاعياً ودلالياً، ويتجلّى ذلك عند البحث عن العلاقة بين الشكل والدلالة في توازياته، والكشف عن دور البعد الصوتي الإيقاعي للتوازي في إنجاز البُعد الدلالي وتأكيده، انظر إلى قوله[4]:

تَرَى النِّيبَ مِنْ ضَيْفِي إذا مَا رَأَيْنَهُ   ضُمُوزاً عَلَى جِرَّاتِهَا مَا تُحِيرُهَا

يُحَاذِرْنَ مِنْ سَيْفِي إذا مَا رَأَيْنَهُ   مَعِي قَائِماً حَتَّى يَكُوسَ عَقِيرُهَا

فالشطران الأولان من البيتين يوشك أن يكون التوافق بينهما تاماً:

من ضيفي   إذا   ما رأينه

---

(1) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، المكتبة الوطنية، 1998م، إربد ــ الأردن، مؤسسة حمادة،ىودار الكندي. ص132.

(2) إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1974م، ص364.

(3) الرواشدة، سامح، مغاني النص، ص142.

(4) الديوان، 457/2، سبق شرح البيتين في صفحة 110.

من سيفي إذا ما رأينه

لقد عمل هذا التوازي على إحداث إيقاع جميل، ورسم صورة ترتكز على لغة العيون، فالشاعر يدعونا لنرى معه ردّة فعل إبله عند رؤيتها للضيف؛ ثم للسيف، فهي في خوف وسكون وحذر، تنتقل بنظراتها بين الضيف والسيف، حتى يقع المحذور في واحد منها؛ لتعود بعد ذلك لحياتها وطبيعتها من جديد.

وهذه الصور والمستويات المتعددة للتوازي؛ نراها تتقاطع وتتداخل مع بعضها عادة، فمثلا المستوى الصوتي يمثل جزءاً أساسياً من المستوى الصرفي، ويمثل الثاني جزءاً لا يتجزّأ من المستوى التركيبي، والفيصل في تصنيف الأمثلة على هذه المستويات هنا، يكون في التركيز على المستوى الأبرز في البيت، أو الأبيات، ولا يمنع هذا من الإشارة ــ أحياناً ــ إلى مستويات أخرى، أو أشكال من الإيقاع البديعي، إن وجدت، وسمح المقام بذلك.

ومن بديع التوازي القائم على التكرار، أو ألوان من البديع؛ كالترصيع والسجع والمقابلة، وغيرها، عند الفرزدق قوله(1):

وَجَيْشٍ رَبَعْنَاهُ كَأَنَّ زُهَاءَهُ شَمَارِيخُ طَوْدٍ مُشْمَخِرٍّ مَخَارِمُه

كَثِيرُ الْحَصَى، جَمُّ الْوَغى، بَالِغُ الْعِدَى، يُصِمُّ السَّمِيعَ رَزُّهُ وَهَمَاهِمُه

يظهر التوازي هنا بوضوح في الشطر الأول من البيت الثاني؛ بسبب الرنّة الموسيقية الناتجة عن تساوي مقاطعه، واقتران الترصيع فيه مع الفواصل السجعية، مما شكل تجاوبا إيقاعيا مع الوضع الشعوري للشاعر والمتلقي، لقد ساعد هذا التوازن بوقفاته الثلاث؛ الموسيقى الداخلية على أن تتباطأ في الإنشاد؛ ليتمكن في نفس المتلقي معنى ضخامة الجيش وكثرة عديده(2). فهذه الألوان البديعية لها قدرة على جذب الانتباه والطبائع إليها، لتوافق ألفاظها، وتشابه صيغها، فتبدو ألذ في الأسماع من الألفاظ والصيغ المختلفة والمتباينة(3).

---

(1) الديوان، 766/2، شماريخ: الشمروخ؛ أعلى الجبل، المشمخر: العالي المرتفع، المخارم: المعابر في الجبال، الرز: الصوت، الهماهم: الأصوات الغامضة والعالية فيه.

(2) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص336.

(3) ينظر: ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص141.

ومما زاد البيتين السابقين إيقاعاً، تكرار حروف معينة في عجز البيت الأول، عملت على تحقيق تجانس وتوازن بين معظم ألفاظه.

ومن بديع التوازي الناشئ عن هذا التقطيع البديع، والوقفات الإيقاعية المعبرة، قوله يصف جفنة ممدوحه(1):

جَوْفَاءَ شِيزِيَّةٌ، مَلْأى مُكَلَّلَةٌ، مِنَ السَّنَامِ تَرَى مِنْ حَوْلِهَا عَكَرَا

لقد أحدث التوازي في هذا البيت إيقاعا صوتياً متساويا، أحدث رنّة موسيقية موحية جذابة، استطاعت نقلنا إلى معالم الصورة التي رسمها الشاعر لهذه الجفنة، ومن هنا لايمكن أن تكون بنية التوازي شكلية إيقاعية فقط، وإنما هي بنية ترتبط كذلك بالصور والدلالات.

وكذلك قوله في رثاء عطية بن جعال(2):

شُجَاعٌ إذا لاقى، وَرَامٍ إذا رمى، وَهَادٍ إذَا مَا أظْلَمَ الليْلُ مِصْدَعُ

يتجلى إيقاع التوازي هنا بين فقرتي الشطر الأول، وقد أدى قطعه للتوازي الذي ظهرت بوادره بداية الشطر الثاني إلى إحداث تنوع نغمي كسر به الرتابة التي يمكن أن تحدث من توالي الأمثال، وعمل على تنبيه المتلقي عندما فاجأه الشاعر بغير ما يتوقع.

ومن هذا اللون قوله(3):

أَتَيْنَاكَ زُوَّاراً، وَوَفْداً، وشامَةً، لِخَالِكَ خَالِ الصِّدْقِ مُجْدٍ وَنَافِعِ

يظهر التوازي في الشطر الأول من خلال إيقاع أقصر من إيقاع الأمثلة السابقة؛ لأن كل مقطع هنا قد تشكل من لفظ واحد، وقد زاد التنوين في آخر كل لفظ من جرس الإيقاع وشدّته.

وشبيه بالبيت السابق قوله في رثاء وكيع بن أبي سود الغداني(4):

---

(1) الديوان، 425/2، جوفاء: كبيرة، الشيزية: من خشب الشيز؛ وهو خشب أسود صلب، المكللة: التي كللها اللحم، ينظر ديوان الفرزدق بتحقيق: مجيد طرّاد، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1994م، 375/1. العكر: الجماعة المختلطة من الناس، اللسان، مادة (عكر).

(2) الديوان، 527/2، المصدع: الذي يكشف الأمر ويبيّنه، ينظر: ديوانه بشرح مجيد طراد، 49/2.

(3) نفسه، 491/2، والبيت في مدح عبدالرحمن بن عبدالله بن شيبة الثقفي، وأمه؛ أم الحكم بنت أبي سفيان، والشامة: المستطلعون الخير؛ وأصلها في البرق، ينظر: ديوان الفرزدق بشرح مجيد طراد، 14/2.

(4) نفسه، 509/2.

لَقَدْ رُزِئَتْ حَزْماً، وَحِلْماً، وَنَائِلاً، تَمِيمُ بنُ مُرٍّ يَوْمَ مَاتَ وَكِيعُ

لقد كشف هذا التباطؤ في الشطر الأول بسبب التقطيع المتوازي؛ المدعوم بإيقاع التنوين، عن أنين الشاعر، وحزنه على فقد وكيع، وبذلك تبدو موسيقى الكلمات الداخلية؛ مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحالته النفسية.

ومما يعزز ظاهرة التوازي لفظيا ومعنويا عنده، ما يعرف بالعكس والتبديل[1]، فمن ذلك قوله[2]:

وكَمْ قَائِلٍ مَاتَ الْفَرَزْدَقُ والنَّدَى وَقَائِلَةٍ مَاتَ النَّدَى والْفَرَزْدَقُ

فالتوازي هنا لم يقتصر على الجانب الشكلي؛ القائم على تساوي الكلمات وتكرارها، وعكس مواقعها، وما أحدثه ذلك من إيقاع جميل قويَ معه توازن المصراعين، وإنما نراه عنصراً استطاع أن ينمي الاحساس بأهمية الشاعر، والفاجعة التي ستحل بمن كان لهم عوناً وسنداً. فالإيقاع البديعي الشعري؛ إيقاع نغمي، يعمل على تكثيف المعنى وتجدّره في النفس والعقل معاً.

وكثيراً ما تصاغ المقابلة عنده في تراكيب متوازية، فالمقابلة ــ كما يقول محمد الهادي الطرابلسي ــ: "كثيراً ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صوراً مسموعة"[3]، تنتظم في نظام متواز، له صلة عميقة بالمضامين المتقابلة داخله[4].

ويتخذ التوازي في المقابلة عنده أشكالا مختلفة، فقد يتسع ليشمل شطري البيت، أو أشطر الأبيات، وقد يتركز في شطر واحد من البيت. فمن بديع مقابلاته المتوازية؛ التي توزعت على شطري البيت، قوله[5]:

فَلا مَا نَأى مِنْهُ مِنَ الشَّرِّ نَازِحٌ ولا مَا دنَا مِنْهُ مِنَ الخَيْرِ جَالِبُه

لقد توازت أطراف المقابلة هنا توازياً تاماً، فخلقت إيقاعاً منسجماً ومتساوياً، يطرب له السامع، ويتجلّى ذلك عندما نقابل كل جزء منها بالآخر، هكذا:

---

(1) يعرفه أبو هلال العسكري، بقوله: "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل". الصناعتين، ص371.

(2) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص417.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص127.

(4) ينظر: العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص238.

(5) الديوان، 52/1،

فلا	ما نأى	منه	من الشر	نازحٌ
ولا	ما دنا	منه	من الخير	جالبه

ومثل السابق، قوله في هجاء جرير[1]:

فَمَا لِكُلَيْبٍ فِي الْمَكَارِمِ أوَّلُ   وَلا لِكُلَيْبٍ في الْمَكَارِمِ آخِرُ

ومن بديع توازي المقابلة في بيتين عنده، قوله في مدح نصر بن سيار[2]:

أنتَ الْجَـــــوَادُ الذي تُرْجَى نَوَافِلُــهُ   وأَبْعَدُ النَّاسِ كُلِّ النَّاسِ مِنْ عَارِ

وَأَقْرَبُ النَّاسِ كُلِّ النَّاسِ مِنْ كَرَمِ   يُعْطِي الرَّغَائِبَ لَمْ يَهْمُمْ بِإقْتَـــارِ

لقد وقع التوازي التام بين طرفي المقابلة، التي مثّل عجز البيت الأول طرفها الأول، ومثّل صدر البيت الثاني طرفها الآخر، فأحدث هذا التوازي إيقاعاً جميلا، وعمـل علـى تحقيـق الوحـدة العضوية في القصيدة. وتأتي الكلمات المكررة؛ غير المتقابلة في الشطرين، متوالية بين دفّتي الكلمات المتقابلة؛ لتسهم في تحقيق إيقاع بديع خلاّب، يثري النغم الموسيقي للبيتين.

تقابل	**تكرار**	**تقابل**
وأبْعَد	الناس كل الناس	من عار
وأقرب	الناس كل الناس	من كرم

ومن بديع التوازي التام؛ الناشئ عن المقابلة في شطر واحد، قوله متحسّـراً علـى أيـام الشباب[3]:

فَيَا خَيرَ مَهْزُومٍ، ويا شَرَّ هَازِمٍ   إذا الشَّيْبُ رَاقَتْ لِلشَّبَابِ كَتَائِبُه

فقد استغرق التوازي صدر البيت الذي انحصرت المقابلة فيه، وقـد أدّى تنـوع الصـيغة الصرفية بين اسم المفعول واسم الفاعل؛ إلى خلق تجاوب إيقاعي، كسـر التـوازي الحـاد للصـيغة الصرفية الواحدة، وفي الوقت نفسه؛ أدّى وجود صلة صوتية بين الصيغتين المشتقتين مـن مصـدر واحد؛ إلى زيادة النغم وثرائه. لقد عمل التوازي الناشئ عن بديع المقابلة في الأمثلة السابقة؛ بنقراتـه

(1) نفسه، 392/1.
(2) الديوان، 412/2.
(3) نفسه، 52/1.

الإيقاعية، على تأكيد التقابل وبيانه، وحسن تقبّله.

ويتجلى التوازي عند الفرزدق بشكل أكبر من خلال البُنى المعجمية الصرفية، والتركيبية النحوية، التي ترد في شعره.

التوازي المعجمي الصرفي.

تقوم الأبنية الصرفية في التشكيل الشعري بدور إيقاعي بارز، بسبب تشابهها وتوازيها، فتعمل على تقوية نغم البيت الشعري، فالأبنية الصرفية ــ كما يقول أحد الباحثين ــ: " لا تختلف كثيراً عن الأجزاء العروضية، فكلاهما إطار يُجلب في الشعر لترصيص الكلم وتنظيمه؛ لكي يكون طافحاً بالإيقاع والنغم"[1].

وقد نبّه ياكبسون إلى أن انتظام الترادفات المعجمية في النص الشعري، يدخل ضمن بنية التوازي، ويمثل عنصراً مهماً فيه[2]. وهذا النوع من التوازي يعتمد على تكـرار بُنـى لفظيـة؛ ذات صفات متشابهة، كتكرار صيغ اشتقاقية، كاسم الفاعل، أو اسم المفعول، ونحوها، ولا تخلو هذه البُنـى من مدلولات نفسية، وإيقاعية؛ لاتصالها بنفس المبدع، وقدرتها على تحريك نوازع المتلقي ومشاعره.

وهذا اللون من التوازي كثير في شعر الفرزدق، يمتدّ فيه بشكل أفقي وعمـودي، مانحـاً الترابط والإيقاع الجميل لقصائده، ومن بديع هذا اللون عنده، قوله في قصيدة يرثي بها عمر بن عبدالله بن مَعْمَرالتيميّ القرشيّ[3]:

الْقَائِلَ الْفَاعِلَ الْحَامِي حَقِيقَتَهُ   وَالْوَاهِبَ الْمِائَةَ الْمَعْكَاءَ والْغُرَرَا

لقد جاءت الدوال: القائل، والفاعل، والحامي، والواهب، على صيغة صرفيّة واحدة، هـي اسم الفاعل، فأحدث تردد هذه الصيغة ــ لا الألفاظ ــ تجاوباً بينها، أعطى البيـت دفقـات إيقاعيـة متتابعة، جعلته أكثر إثارة وجمالاً، وقد زاد توالي هذه الصيغ وقربها الإيقاع حدّةً وبهاءً.

وقد تتوزع هذه الصيغ الصرفية بشكل متباعد في البيت أو الأبيات، محدثـة مـن خـلال

(1) العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص176.
(2) ينظر: قضايا الشعرية، ص106.
(3) الديوان، 292/1، والمعكاء: الإبل السمينة، الغرر: الإماء والعبيد، ينظر: ديوانه بشرح مجيد طرّاد،263/1.

صيغتها وموقعها المحدد داخل الأشطر إيقاعاً مميّزاً، فمن ذلك قوله في وصف يدي أحد ممدوحيه[1]:

الشَّاعِبَـــــاتِ إذَا الأمُـــــورُ تَفَاقَمَتْ   وَالمُطْعِمَاتِ إذا يَدٌ لَمْ تُطْعَـمِ

وَالمُصْلِحَاتِ بِمَالِهِنَّ ذَوِي الغِنَى   وَالخَاضِبَاتِ قَنَا الأسِنَّةِ بِالدَّمِ

لقد أحدث تساوي المسافات الزمنية بين هذه الصيغ؛ في أول كل شــطر، إيقاعــاً جمــيلا، وشكل توازيها أفقياً وعمودياً فناً بديعاً. وانظر إلى قوله مفتخراً بقومه[2]:

الضَّارِبُونَ إذَا الكَتِيبَــــةُ أحْجَمَتْ   وَالنَّازِلُونَ غَــــدَاةَ كُلِّ نِــزَالِ

والضَّامِنُونَ عَلَى المَنِيَّةِ جَارَهُمْ   وَالمُطْعِمُونَ غَدَاةَ كُلِّ شَمَالِ

نرى تكرار أشكال التوازي في البيتين السابقين، في عفوية وانسجام، فمع التوازي الأفقــي والعمودي بين الصيغ الصرفية في أول كل شطر، نرى توازياً تاماً بين عجزي البيتين، فكل كلمة هي على وزن مقابلتها، إن لم تكن هي نفسها.

ومن بديع هذا اللون قوله في قومه بني تميم أيضاً[3]:

الأكْثَرُونَ إذا يُعَدُّ حَصَاهُمُ   والأكْرَمُونَ إذا يَعُدُّ الأوَّلُ

فالتوازي بين شطري البيت يكاد يكون تاماً.

وقد يكتفي بالتوازي الصرفي في بداية الشطرين، كقوله مفتخراً بقومه[4]:

المَانِعِينَ غَدَاةَ الرَّوْعِ نِسْوَتَهُمْ   والضَّارِبِينَ كِبَاشَ العَارِضِ اللَّجِبِ

ومن بديع التوازي الصرفي أن نرى صيغه تبدأ توازيها في بيت أو أبيات، ثم تتوقف لتبدأ من جديد، وفي هذا الفعل دفعٌ للملل عن نفس المتلقي، هذا الملل الذي قد ينتج عــن تــواتر التــوازي واتصاله في أبيات كثيرة متتالية، يقول الفرزدق في مدح كثير بن سيّار التميمي[5]:

المَالِئُ الجَفْنَةَ الشِّيزَى إذا سَغَبُوا   والطَّاعِنُ الكَبْشَ والمَنَّاعُ لِلْجَارِ

(1) نفسه، 761/2، الشاعبات: المصلحات ما فسَدَ.
(2) نفسه: 725/2.
(3) الديوان، 717/2.
(4) نفسه، 42/1، العارض من السحاب: ما يسدّ الأفق؛ شبه به الجيش، واللجب: الكثير الأصوات.
(5) نفسه، 278/1.

ثم يقول بعد ذلك بأبيات:

الْحَامِلُ الثِّقْلَ قَدْ أعْيَاهُ حَامِلُهُ   وَالْمُوقِدُ النَّارَ لِلْمُسْتَنْبِحِ السَّارِي

وقد يتوقف عن نوع من إيقاع التوازي، ليبدأ بنوع آخر، فبناء القصيدة على نمط واحد من التوازي؛ يمكن أن يحدث مللا كبيراً في نفس المتلقي[1]، انظر إليه كيف ينتقل ــ في أبيات يمدح بها نصر ابن سيّار ــ من الإيقاع الناشئ عن التوازي الصرفي، إلى إيقاع نشأ من توازي المقابلة، وتكرار تراكيب، يقول[2]:

الْعَابِطُ الْكُــومَ إذْ هَبَّتْ شَآمِيَــــةٌ   وَقَاتِلَ الْكَلْبُ مَنْ يَدْنُو إلى النَّــــارِ

والْقَائِلُ الْفَاعِلُ الْمَيْمُــونُ طَائِــــرُهُ   وَالْمَانِعُ الضَّيْمَ أنْ يَدْنُو إلى الْجارِ

كَمْ فِيكَ إنْ عُدِّدَ الْمَعْرُوفُ مِنْ كَرَمٍ   ونَائِلٍ كَخَلِيــــجِ الْمُزْبِدِ الْجَــــارِي

أنتَ الْجَــوَادُ الذي تُرْجَــى نَوَافِلُــهُ   وأبْعَدُ النَّاسِ كُلِّ النَّاسِ مِنْ عَــــارِ

وَأقْرَبُ النَّاسِ كُلِّ النَّاسِ مِنْ كَــرَمٍ   يُعْطِي الرَّغَائِبَ لَمْ يَهْمُمْ بِإقْتَــــارِ

لقد استطاع الفرزدق عن طريق هذه الصيغ والبُنى الصرفية المتوازية؛ والمحمّلة بالمدلولات النفسية والإيقاعية، أن يدعم الدلالة التي يعبر عنها النص، فهذه الصيغ "متصلة بنفس المبدع، ومحرّكة لنوازع السامع ومشاعره"[3]. فكلما تقاربت أصوات الكلمات، تقاربت معانيها، وهذا الكلام ينطبق حتى على مستوى التجربة الشعرية، التي تكون مهيمنة على الشاعر وهو يُخرج تعابيره المتشابهة، فليس الكلام إلا تجلية لتلك التجارب والمشاعر[4].

التوازي النحوي التركيبي.

من أهم العناصر المكونة للتوازي، تلك البُنى المتشابهة في التركيب النحوي، فهذا التشابه يؤدي وظيفتين مهمّتين، فهو يخدم البعد الإيقاعي؛ بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب، ويهدف من

---

(1) ينظر: ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص142.
(2) الديوان، 411/2.
(3) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص135.
(4) ينظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، 2005م، ص39.

جانب آخر إلى تبليغ رسالة مّا[1]؛ لأنّ هذه التراكيب تصبح في الشعر "ذات طابع جمالي تأثري، إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"[2].

ونرى تداخل هذه التراكيب النحوية المتوازية مع أشكال التوازي الأخرى، فبنظرة إلى أمثلة التوازي السابقة ــ مثلا ، يتبيّن لنا أنها كثيراً ما تصاغ في تراكيب نحوية متوازية.

وهذا التوازي النحوي ينتج عنه ــ حتماً ــ التوازي الإيقاعي، بل أعلى درجات الإيقاع؛ لأنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وخاصة إذا تحقق من خلاله التوازي التام بين شطري البيت، كقول الفرزدق حين هرب من زياد بن أبيه، إلى سعيد بن أبي العاص[3]:

أَلاَ مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي زِيَاداً بِأَنِّي قَدْ فَرَرْتُ إلى سَعِيدِ

فَإِنْ شِئْتَ انْتَسَبْتُ إلى النَّصَارَى وَإِنْ شِئْتَ انْتَسَبْتُ إلى الْيَهُودِ

وَإِنْ شِئْتَ انْتَسَبْتُ إلى فُقَيمٍ وَإِنْ شِئْتَ انْتَسَبْتُ إلى الْقُرُودِ

فالتوازي بين أشطر البيتين الثاني والثالث، هو تواز تام؛ لأنها تخضع لبنية نحوية موحّدة، خلقت إيقاعاً خاصاً يضاف إلى توازي الإيقاع الناشئ عن تكرار ألفاظ بعينها.

ومن بديع التوازي النحوي التركيبي التام، الذي شكّل ما يعرف بالتشطير التام[4]، قوله في أحد ممدوحيه[5]:

وَتَنْهَضُ حِينَ تَنْهَضُ لِلْمَعَالِي وَتَنْطِقُ حِينَ تَنْطِقُ بِالْبَيَانِ

وتزداد حدّة الإيقاع في البيت بوجود مفردات متماثلة تماثلا تكرارياً في الشطرين، ولكسر الرتابة ودفع الملل عن المتلقي؛ يتوقف الشاعر عن هذا اللون من التوازي، ليعود إليه من جديد بعد بيت واحد، وفي شطر واحد فقط، يقول:

---

(1) ينظر: رواشدة، سامح، مغاني النص، ص151.
(2) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص26، 27.
(3) الديوان، 183/1، 184.
(4) يعرف أبو هلال العسكري التشطير بقوله: " وهو أن يتوازن المصراعان أو الجزآن، وتتعادل أقسامهما، مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه". الصناعتين، ص411.
(5) الديوان، 864/2.

وَتَضْرِبُ حِينَ تَضْرِبُ لِلْمَعَالِي   مَكَانَ الْجَوْزِ مِنْ عِقْدِ الْعِنَانِ

ولعل في كسر الشاعر لهذا النمط الإيقاعي، ثم العودة إليه، إشارة إلى سيطرة هذه النبرة الموسيقية الطاغية عليه، والتي رأى فيها انسجاماً مع موضوعه المدحي.

لقد تشكلت ظاهرة التوازي في هذه الأشطر بوضوح، من خلال تكرار صيغ وتراكيب متساوية في بنائها وموسيقاها، منحت النسيج الشعري جمالا، وجعلت دلالته قوية موحية. فالتوازي هنا لم يأت لتحقيق هدف إيقاعي حسب، ولكنه جاء خادماً للدلالة، ومحققاً علاقة لا تنفصم بين هذين العنصرين المتلازمين: الدلالة والإيقاع.

وكثيراً ما يكون التوازي النحوي التركيبي عند الفرزدق غير شامل لشطري البيت، تماشياً مع طبعه، فهو لا يقصد مثل هذه التوازيات لذاتها، وإنما كانت تقع في شعره عفو الخاطر، وهذا ما أكسبها جمال الإيقاع، وعمق الدلالة. يقول مفتخراً بكرمه(1):

وَإِنِّي سَفِيهُ النَّارِ لِلْمُبْتَغِي الْقِرَى   وَإِنِّي حَلِيمُ الْكَلْبِ لِلضَّيْفِ يَطْرُقُ

كاد التوازي هنا أن يكون تاماً؛ بين شطري البيت، لولا الكلمة المخالفة في آخر كل شطر، ويبقى لهذه البِنيات المخالفة للنسق المتوازي دور إيقاعي بارز؛ إذ تقوم بدور المخلخل الذي يحطّم النسق الأول؛ للانتقال إلى الثاني، وبذلك تسهم في إبراز المواقع والأنساق، كما يرى لوتمان(2). وينطبق ذلك على النسق داخل البيت الواحد، أو الأبيات التي تتكرر فيها التراكيب المتوازية، يقول الفرزدق(3):

وَأَنْتَ وَلِيُّ الْحَقِّ تَقْضِي بِفَضْلِهِ   وَأَنْتَ وَلِيُّ الْعَفْوِ إِذْ هُوَ مُذْنِبُ

ويقول في ممدوح آخر(4):

وَمَنْ يَكُ أَمْسَى وَهْوَ وَعْرٌ صُعُودَهُ   فَإِنَّ ابْنَ عَبْدِاللَّهِ سَهْلٌ مَصَادِرُه

فالتوازي التركيبي يعطي البيت الأول رُواءً إيقاعياً جميلا؛ يستفتح به الشاعر بداية

(1) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص508.
(2) ينظر: المتقي، علي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية، ص155، نقلا عن سعيد العوادي، حركية البديع، ص181.
(3) الديوان، 79/1.
(4) نفسه، 398/1.

الشطرين، ويضفي على البيت الأخر إشراقة نغمية في آخر كل شطر؛ تؤجج البعد الإيقاعي.

وقد تتجاوز هذه الظاهرة حدود البيت الواحد عنده، ومن ذلك قوله يهجو جريراً، ويفتخر عليه بقومه، يقول الفرزدق[(1)]:

وَلَهُمْ عَلَيْكَ إذا القُرُومُ تَخَاطَرَتْ   خَمْطُ الفُحُولَةِ مُصْعَبٌ خَطَّارُ

وَلَهُمْ عَلَيْكَ إذا الفُحُـــولُ تَدَافَعَتْ   لُجَجٌ يَضمُّكَ مَوْجُهُنَّ غِمَـارُ

ومثل السابق قوله في رثاء رجل يدعى محمد بن موسى بن طلحة[(2)]:

أَوْدَى ابْنُ مُوسَى والمَكارمُ والنَّدَى   والعِزُّ عندَ تَحَفُّظِ السُّلْطَـــانِ

جُمِعَ ابْنُ مُوسَى وَالمَكَارمُ والنَّـدَى   فِي القَبْرِ بينَ سَبَائِبِ الأَكْفَانِ

في المثالين السابقين نرى الفرزدق قد فصل بين صدري البيتين المتوازيين في كل مثال؛ ببنية مخالفة، تمثلت في تركيبات الشطر الثاني من البيت الأول في كل مثال، فقلل ذلك من صرامة التوازي، وأسهم في إبراز إيقاع الأبيات، وحسن تلقيها.

لقد كشفت أشكال التوازي عند الفرزدق؛ عن تآلف عناصر الصوت والتركيب والدلالة، لتعكس التجاوب القائم بين اللغة والموضوع، فإيقاع التراكيب التي تأتي عفو الخاطر بمعونة الحدس والقرائن؛ يكون أعرق أصلا، وأصفى جوهراً، وأعمق أثراً، وإيقاعات الفرزدق هي من هذا النوع.

وبهذا يحتل التوازي موقعاً مهماً في تشكيل النص الشعري، "ويقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البُعد الإيقاعي في الشعر"[(3)].

فالشعر ــ إذن ــ لغة قوامها موسيقى الكلمات التي تتجاوز في موسيقاها تلك الموسيقى الخارجية الناشئة عن الوزن والقافية، " لهذا تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبة ترتيباً خاصاً في الشعر، تشكّل قاعدة إيقاعية مهمّة في تصوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن

(1) نفسه، 469/2.
(2) نفسه، 866/2.
(3) الرواشدة، سامح، مغاني النص، ص140.

تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها"[1].

(1) الرباعي، عبدالقار، في تشكل الخطاب النقدي، ص61.

الفصل الرابع

البناء البديعي

موقع البديع من بناء القصيدة

(دراسة نصيّة)

الفصل الرابع

البناء البديعي "دراسة نصيّة"

موقع البديع من بناء القصيدة.

تظل معالجة ألوان البديع في شعر الفرزدق على نحو ما جاء في الفصول السابقة ناقصة؛ لأنها لا تعدو كونها معالجات مفردة، مقطوعة عن سياقها، تكمن فائدتها في الوقوف عند أهم ألوان البديع في ديوانه، إذ لايتأتّى هذا الأمر عند دراسة نص أو نصوص مختارة منه، فضلا عن الشكل التنظيمي الذي يتطلبه البحث، وطريقة العرض التي يستدعيها المقام.

من هنا تأتي أهميّة دراسة البناء البديعي داخل نص متكامل، فيه "توضع الوسيلة الواحدة داخل الكل، وينظر إليها من خلال علاقات جماعيّة؛ تضم الوسيلة الواحدة إلى الأخريات؛ فتسندها وتستند إليها، حتى تشكّل معها جوانب التجربة الإنسانية المتشابكة؛ التي ترتدُّ إلى تجربة خاصة؛ هي أساس الدوافع التي حفزت الشاعر إلى إيجاد قصيدته"(1).

وهذا البناء البديعي هو جزء لا يتجزّأ من بنية التركيب الفني، لا يمكن فصله عن النسق اللغوي العام، وهو لا يأتي في الشعر من أجل التحسين والتزيين، وإنما نراه تكوينياً في النص الشعري يسهم مساهمة فعّالة في إحكامه مبنى ومعنى، وإن دراسة أي لون من ألوانه لا قيمة له خارج سياقه؛ كما تؤكد الدراسات النقديّة الحديثة(2).

فالخطاب النقدي المعاصر يتجه إلى النص بصفته عالما شمولياً، وحياة جامحة فريدة التنظيم، تدوب فيها الذات بالكون؛ متجاوزة في نزوعها العاطفي والفكري أُطر الحياة. فالنص كما يقول بارت: " نسيج مقتطفات مرسوم من مراكز ثقافية عير محدودة"(3). وعندئذ لا تُعدُّ ألوان البديع مجرد وسائل للزينة والزخرفة، بل تصبح علاقات نوعية توفر للنص الأسلوب المدهش في تعميق التجربة الشعرية.

(1) الرباعي، عبدالقادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص61.

(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص294.

(3) نقلا عن؛ الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، ص101.

فالبديع إذن لا يستخدم لغايات بسيطة قريبة، ولكنه يستخدم لأهداف أبعد، فهو يتواءم والهدف المستوحى من النص كله[1]، ويتأكّد هذا الأمر في شعر الفحول من الشعراء؛ الذين لم يقصدوا هذا البديع لذاته، وإنما وقع في شعرهم عفو الخاطر، دون تكلّف له، أو قصد إليه، وهذا يؤكد " أنّ التطور الفني الذي عرف بعد باسم البديع، لم يكن مجرد وليد لنقلة سياسية بين الدولتين[2]، أو امتزاج مباشر بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، بل كان تطوّراً طبيعياً ممتداً، متأثراً بطبيعة التجربة عند الشاعر، وبحسه اللغوي والموسيقي"[3]. من هنا لا يمكن القول إن هذه الألوان قد وجدت في سياق مثل سياقها الدلالي الراهن عندهم عبثاً أو صدفة، فهي ترى وكأن المقام لا يتطلب غيرها.

والفرزدق هو أحد الشعراء الذين كان لهذه الألوان البديعية دور مهم في نسيج شعرهم، وهذا ما سيحاول الباحث إثباته وإظهاره في هذا الفصل التطبيقي، من خلال الوقوف على ألوان البديع المختلفة في قصيدتين للفرزدق، وبيان الدور الذي تلعبه الألوان البديعية في بناء النص وترابطه، وتأكيد معانيه، وتحسين إيقاعه.

وقصيدتا الفرزدق ــ موضوع الدراسة في هذا الفصل ــ نجدهما تزخران بألوان مختلفة من البديع، فقد تنوعت فيهما أشكاله، وتعددت، فشملت معظم الأبيات، فما ازدادت القصيدتان بذلك إلا حسنا وبهاء، لأن هذه الوسائل البديعية فيهما قد شُكّلت بفعل التجربة الروحية، والخيال الخصب، بعيدة كل البعد عن أي تصنّع أو تكلّف أو قصد إليها.

(1) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، ص113.

(2) المقصود بالدولتين هنا: الدولة الأموية، والدولة العباسية.

(3) القط، عبدالقادر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت ــ لبنان، ص287، 288.

أــ قصيدة الفرزدق في مدح بشر بن مروان[1]

نص القصيدة:

1ــ يَا عَجَباً لِلْعَذَارَى يَـــوْمَ مَعْقُـــلَةٍ   عَيَّرْنَنِي تَحْتَ ظِلِّ السِّدْرَةِ الْكِبَرَا

2ــ فَظَلَّ دَمْعِــي مِمَّا بَانَ لِــي سَــرِباً   عَلى الشَّبَابِ إذَا كَفْكَفْتُهُ انْحَــدَرَا

3ــ فَإِنْ تَكُنْ لِمَّتِي أَمْسَتْ قَدِ انْطَلَقَتْ   فقَدْ أَصِيدُ بِهَا الْغِــزْلاَنَ وَالْبَــقَرَا

4ــ هَلْ يُشْتَمَنَّ كَبِيرُ السِّنِّ أَنْ ذَرِفَتْ   عَيْنَاهُ أَمْ هُوَ مَعْذُورٌ إنِ اعْتَــذَرَا

***

5ــ يا بِشْرُ إنَّكَ سَيــْفُ اللَّهِ صِــيلَ بِهِ   على الْعَدُوِّ وَغَيْث يُنْبِتُ الشَّجَرَا

6 ــ مَنْ مِثْلُ بِشْرٍ لِحَــرْبٍ غَيْــرِ خَامِــدَةٍ   إذَا تَســَرْبَلَ بالْمَــاذِيِّ واتَّــزَرَا

7ــ الْعَاصِبِ الْحَرْبَ حَتَّى تَسْتَقِــيدَ لَهُ   بِالْمَشْرَفِيَّــةِ والْعَافِي إذا قَــدَرَا

8ــ سَيْفٌ يَصُولُ أَمِــيرُ الْمُؤْمِنِــينَ بِهِ   وَقَدْ أَعَزَّ بِهِ الرَّحْمَنُ مَنْ نَصَرَا

***

9ــ كَمُخَدَّرٍ مِنْ لِيُوثِ الْغِــيلِ ذِي لِبَــدٍ   ضِرْغَامَةٍ يَحْطِمُ الْهَامَاتِ والْقَصَرَا

10ــ تَرَى الْأُسُودَ لَهُ خُرْساً ضَرَاغِمُهَا   يَسْجُــدْنَ مِنْ فَرَقٍ مِنْــهُ إذا زَأَرَا

11ــ مُسْتَــأْنِسٍ بِلِقَــاءِ النَّاسِ مُغْتَصِــبٍ   لِلأَلْــفِ يَأْخُــذُ مِنْــهُ الْمِقْنَــبُ

---

(1) القصيدة في ديوانه بشرح عبدالله الصاوي، 286/1 وما بعدها، وفي ديوانه بتحقيق مجيد طراد، 275/1 وما بعدها. والممدوح: هو بشر بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس، وأمّه؛ قُطَيَّة بنت بشر بن عامر بن مالك بن جعفر بن كلاب، توفي سنة 75هــ، 694م، أمير أموي، كان سمحا جواداً، ولي العراقين (البصرة والكوفة) لأخيه عبدالملك بن مروان سنة 74هــ، وهو أول أمير مات بالبصرة، وقد توفي عن نيّف وأربعين سنة. ينظر: خزانة الأدب للبغدادي، 415/9، الأعلام للزركلي، 55/2.

الْخَمَـــــــــرَا

12ـ كَأَنَّمَــــــــــا يَنْضَحُ الْعَطَّــــــارُ كَلْكَـــــلَهُ وَسَاعِدَيْهِ بِوَرْسٍ يَخْضِبُ الشَّعَـــــرَا

***

13ـ وَمَا فَرِحْتُ بِبُرْءٍ مِنْ ضَنَى مَــرَضٍ كَفَرْحَـــةِ يَـــوْمَ قَـــالُوا أَخْـــــــــبَرَ الْخَـــــــبَرَا

14ـ أَلْفَتْــــــــحُ عِكْـــــــرِمَةُ الْبَكْــــرِيُّ خَبَّرَنَا أَنَّ الرَّبِيـــــــــــعَ أَبَـــا مَرْوَانَ قَدْ حَضَـــــــرَا

15ـ فَقُلْتُ لِلنَّفْسِ هَـــــذِي مُنْيَـــــةٌ صَدَقَــــتْ وَقَدْ يُوَافِقُ بَعْــــضُ الْمُنْيَــــةِ الْقَـــــــدَرَا

16ـ كُنَّا أُنَاســــاً بِنَــــــــا اللَّأْوَاءُ فَانْفَرَجَـــــــــتْ عَنْ مِثْلِ مَرْوَانَ بِالْمِصْــرَيْنِ أَوْ عُمَرَا

17ـ مُشَـــــــــمِّرٌ يَسْتَضِيءُ الْمُظْلِمُــــــــــونَ بِهِ يِنْكِي الْعَـــــــدُوَّ وَنَسْتَسْــقِي بِهِ الْمَطَـــــرَا

***

18ـ مَا النِّيلُ يَضْــربُ بِالْعِـــبْرَيْنِ دَارِئَـــــهُ وَلاَ الْفُـــــــرَاتُ إِذا آذِيُّـــــــــهُ زَخَـــــــــرَا

19ـ يَعْلُــــو أَعَالِـــــــيَ عَانَاتٍ بِمُلْتَــــــطِمٍ يُلْقِي عَلَى سُورِهَا الزَّيْتُونَ وَالْعُشَرَا

20ـ تَرَى الصَّرَارِيَّ وّالأمْواجُ تَلْطِمُهُ لَـوْ يَسْتَطِيعُ إلَـى بَرِّيَّـةٍ عَـبَرَا

21ـ إذا عَلَتْهُ ظِـلالُ الْمَـوْجِ وَاعْتَرَكَـتْ بِوَاسِـقَاتٍ تَـرى فـي مائِهَـا كَـدَرَا

22ـ بِمُسْتَطِيعٍ نَدَى بِشْـرٍ عُبَابُـهُمَا وَلَـوْ أعَانَـهُمَا الـزَّابُ إذا انْحَـدَرَا

23ـ لَهُ يَدٌ يَغْلِبُ الْمُعْطِـينَ نَائِلُـهَا إذا تَـرَوَّحَ لِلْمَعْـرُوفِ أوْ بَكَـرَا

24ـ تَغْدُو الرِّيَاحُ فَتُمْسِي وَهْـيَ فَاتِـرَةٌ وَأَنْـتَ ذُو نَـائِلٍ يُمْـسِي وَمَـا فَـتَرَا

***

25ـ تَرَى الرِّجَالَ لِبِشْرٍ وَهْيَ خَاشِعَةٌ تَخَاشُعَ الطَّيْرِ لِلْبَازِي إذا انْكَدَرَا

26ـ مِنْ فَوْقِ مُرْتَقَـبٍ بَاتَتْ شَآمِـيَةٌ تَلُفُّـهُ وَسَمَـاءٌ تَنْضِـحُ الدِّرَرَا

27ـ حتّى غَدا لَحِماً مِنْ فَوْقِ رَابِيَـةٍ في لَيْلَةٍ كَفَّتِ الأظْفَـارَ والْبَصَرَا

28ـ إذا رَأتْهُ عِتَاقُ الطَّيْرِ أوْ سَمِعَـتْ مِنْـهُ هَوِياً تَشَظَّتْ تَبْتَغِي الْوَزَرَا

***

29ـ أصبحَ بَعْدَ اخْتِلافِ النَّاسِ بَيْنَـهُمُ بِآلِ مَـرْوَانَ دِينُ اللَّهِ قدْ ظَهَـرَا

30ـ مِنْهُمْ مَسَاعِرَةُ الشَّهْبَاءِ إذْ خَمَــدَتْ والْمُصْطَلُوهَا إذا مَشْبُوبُهَا اسْتَــعَرَا

31ـ خَلِيــــــفَةُ اللَّهِ مِنْــــــهُمْ في رَعِيَّتِـــــهِ يَهْــــــدِي بِهِ اللَّهُ بَعْـدَ الْفِتْنَــــةِ الْبَشَــــــرَا

32ـ بهِ جَــــلا الْفِتْنَة الْعَمْيَاءَ فانْكَشَــفَتْ كَمَا جَلا الصُّبْحُ عَنْهُ اللَّيْلَ فَانْسَفَرَا

33ـ لَوْ أَنَّنِي كُنْتُ ذا نَفْسَيْنِ إنْ هَلَكَتْ إحْدَاهُمَا كَانَتِ الأُخْرَى لِمَنْ غَــبَرَا

34ـ إذاً لَجِئْتُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ وَجَلٍ وَمَا وَجَدْتُ حِذاراً يَغْلِـــبُ الْقَـــــــدَرَا

***

35ـ كُلُّ امْرِئٍ آمِنٌ لِلْخَــــــوْفِ أَمَّنَــــــــــهُ بِشْرُ بْنُ مَرْوَانَ والْمَــذْعُورُ مَنْ ذَعَرَا

36ـ فَرْعٌ تَفَرَّعَ في الأَعْيَاصِ مَنْصِبــــــُــهُ وَالْعَــامِرَيْنِ لَــهُ الْعِرْنِــــينُ مِــنْ مُضَـــــــرَا

37ـ مُعْتَصِـــــبٌ بِرِدَاءِ الْمُـــــــلْكِ يَتْبَعُــــهُ مَــوْجٌ تَــرَى فَوْقَـــــهُ الرَّايَاتِ وَالْقَتَـــــــرَا

38ـ مِنْ كُلِّ سَلْهَبَـــةٍ تَدْمَى دَوَابِرُهَـــــــــا مِنَ الْوَجَـا وَفُحُـــولٍ تَــنْفُضُ الْعُـــــــــذَرَا

39ـ وَالْخَيْلُ تُلْقِــي عِتَــاقَ [السَّـخْدِ] مُعْجَلَــةً لأيــاً تُبِــينُ بِهَــا التَّحْجِـــــيلَ والْغُـــــــــرَرَا

40ـ حُواً تُمَزِّقُ عَنْهَا الطَّـــــيْرُ أَرْدِيَــــــةً كَغِرْقِئِ الْبَـيْضِ كَنَّـتْ تَحْتَهَــا

الشَّعَــــــــــرَا

41ــ شَقَائِقاً مِنْ جِيَـــــــادٍ غَــــيْرِ مُقْرِفَــــــــــةٍ كَمَا شَــقَقْتَ مِــنَ الْعُرْضِــيَّةِ الطُّـــــــــــــرَرَا

42ــ يُزَيِّنُ الأَرْضَ بِشْرٌ أَنْ يَسِيرَ بِــــــــهَا وَلا يَشُـــــدُّ إِلَيْـــهِ الْمُجْــــــــــــرِمُ النَّظَــــــــــرَا

توطئة،

هذه قراءة في قصيدة للفرزدق يمدح بها الأمير بشر بن مروان الأموي، وكان يومها أميــر العراقين[1]، من قِبَل أخيه الخليفة عبدالملك بن مروان، وتبلغ أبيات هذه القصيدة اثنين وأربعين بيتاً، جاءت على البحر البسيط، وقد خلت من التصريع؛ سواء في مطلعها أو بعد ذلك، وهذا الأمر الذي يُعدُّ خروجاً على تقاليد القصيدة العربية؛ لا يخص هذه القصيدة فقط عنده، فبــالنظر إلــى ديــوان الفرزدق يتضح لنا أنه لا يستعمل التصريع في أغلب قصائده[2].

لكن خلو هذه القصيدة من بديع التصريع لم يمنع تناثر ألوان بديعية في سائر أبياتها، دلّت على مهارة الشاعر؛ وحُسن اصطناعه لألوان من هذا البديع، أضفت على قصيدته رواءً وبهجــة، وأعانته على إيحاء الصور التي أراد أن يثيرها في خيال المتلقي، وأسعفته في خلق جو يبعث فــي نفس هذا المتلقي أحاسيس تماثل ما أحس به الشاعر في تجربته الشعرية التي أراد تصويرها ونقلها إلى سامعيه؛ حين وضع هذه الألوان البديعية في أنساق خاصة، اختبــأت خلفهــا دقــائق الأفكــار والمشاعر، مما استدعى إثارتنا، وتجلّت من خلالها الأبعاد المحتملة والممكنة للمعنى.

وهذا الدور المهم للبناء البديعي في وحدة النص الشــعري؛ وتفاعــل مقاطعــه، لا يمكــن الوصول إليه إلا بدراسةٍ تشمل النص كاملا؛ للوقوف على أشكال البديع فيه، والكشف عن علاقاتها

---

(1) االمقصود بالعراقين: البصرة والكوفة، ينظر: الحموي، ياقوت بن عبدالله، معجم البلدان، دار صادر، بيروت 1979م، باب الراء والقاف وما يليهما، 57/3.

(2) أشار ابن رشيق القيرواني إلى هذا في قوله: "وكان الفرزدق قليلا ما يصرّع، أو يلقي بالا بالشعر". العمــدة، 175/1.و ينظــر: المانع، سعاد، الفرزدق وإبليس، قراءة في قصيدة، مجلة فصول، م 14، عدد 1،2، 1995م.

المتشابكة، التي حالت الدراسات التجزيئيّة لها في النصوص المختلفة دون رؤية أبعادها الغـــائرة، وإدراك قيمها الجمالية.

وقصيدة الفرزدق موضوع الدراسة نجدها تختلف عن معظم قصائده التـــي بناهـــا علـــى أغراض متعددة، فأكثر قصائده تتضمن فضلا عن غرضها الرئيسي أغراضا أخرى، في مقـــدمتها الفخر الذي قلَّ أن تخلو منه قصيدة من قصائده[1]، لكن هذه القصيدة لا نرى فيها هذا التنـــوع فـــي الأغراض، فقد سخر الفرزدق كل أبياتها لممدوحه، حتى ما يبدو للوهلة الأولى أنه مقدمة غزليـــة، هو في حقيقة الأمر إقرار من الشاعر بترك ما كان أحب شيء إليه، والتفرغ للممدوحه.

والقصيدة على قلة أغراضها، ووحدة موضوعها، نراها احتوت على ألوان مختلفـــة مـــن البديع، استعان بها الفرزدق على إظهار مناقب ممدوحه وصفاته، التي تأتي في مقـــدمتها صـــفتي الشجاعة والكرم، فهو ينتقل في قصيدته بين هاتين الصفتين، مستعينا على إظهارهما ببديع الصورة تارة، وبالثنائيات الضدية والإيقاعية تارة أخرى، لقد بدأ مديحه ببيت جمع الصفتين، وبذكر الصفتين يختم المديح والقصيدة، بشكل تبادلت فيه الصفتان المواقع في أشطر الأبيات، كما في الشكل التالي:

يا بِشْرُ إنَّكَ سَيْفُ اللَّهِ صِيلَ بِهِ   على الْعَدُوِّ وَغَيْث يُنْبِتُ الشَّجَرَا

يُزَيِّنُ الأَرْضَ بِشْرٌ أَنْ يَسِيرَ بِهَا   وَلا يَشُدُّ إِلَيْهِ الْمُجْرِمُ النَّظَرَا

وبين هذين البيتين نرى عرضا متنوعا يصور الصفتين، قد يمتد في أبيات، وقـــد يقصـــر، وربما حمل بين طياته كثيرا من القيم الإنسانية المثالية، التي عمل الفـــرزدق علـــى إثباتهـــا لهـــذا الممدوح القائد الذي يسعى أن تكون قيادته مثالية؛ ليكسب احترام مجتمع جُبِلَ على احترام ومحبـــة من تحلى بمثل هذه الصفات.

تحليل النص بديعياً،

التجربة في القصيدة الشعرية لا تتجزأ، بل تظل تجربة موحدة؛ حتى مع تعدد موضوعاتها وتنوعها، أو تعارض بعضها أيضا[2]، وفي هذه القصيدة تظهر الوحدة العضوية بوضوح، من خلال

(1) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص356، وما بعدها.

(2) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، ص51..

حالة شعورية واحدة سيطرت على الفرزدق؛ وهي مدح بشر بن مروان، وطبيعي أن لا تمنع هذه الوحدة العضوية التي يسعى البحث لتأكيدها؛ وجود تنوع في العرض، من خلال الصور واللوحات التي أفرغت في هذا النص الواحد، والتي يمكن استغلالها هنا للشكل التنظيمي، لأجل الدراسة لا غير. فقد عُرف الفرزدق بتنوع المعاني، والافتنان في الصور في مدائحه(1).

المقدمة،

1ــ يَا عَجَباً لِلْعَذَارَى يَـــــومَ مَعْقُـــــلَةٍ عَيَّرْنَنِي تَحْتَ ظِلِّ السِّدْرَةِ الكِبَرَا(2)

2ــ فَظَلَّ دَمْعِـــي مِمَّا بَانَ لِـــي سَـــرِباً عَلَى الشَّبَابِ إذَا كَفْكَفْتُهُ انْحَـــــدَرَا

3ــ فَإِنْ تَكُنْ لِمَّتِي أَمْسَتْ قَدِ انْطَلَقَتْ فقَدْ أَصِيدُ بِهَا الْغِـــزْلاَنَ وَالْبَـــــقَرَا(3)

4ــ هَلْ يُشْتَمَنَّ كَبِيرُ السِّنِّ أَنْ ذَرَفَتْ عَيْنَاهُ أَمْ هُوَ مَعْذُورٌ إنِ اعْتَـــــذَرَا

توحي المقدمة بقصرها ومعانيها؛ بأن لا شيء يشغل الشاعر عن ممدوحه، فقد حيل بينه وبين ما كان شغله الشاغل، وهو حب النساء، والسعي لكسب ودهنّ، بعد تقدمه في السنّ، وما ناله من تعيير العذارى له، وانصرافهن عنه، وإنكارهنّ لما صار إليه، فانعطف إلى الماضي يبكي شبابه الغابر، لائذاً بذكريات الشباب يستمد منها بعض العون النفسي؛ ليخفف من إحساسه بطغيان الزمن عليه، فقد كان ذا لمّة سوداء مغرية جميلة، تغري النساء اللآئي شبههنّ بالغزلان والحمر الوحشية، فيقعن في شراكها. ويبدو أن الفرزدق معجب بهذا التشبيه، ويرى فيه العزاء لما آل إليه حاله، فنراه يكرره في مطلع قصيدة أخرى يمدح بها العباس بن الوليد بن عبد الملك، مكتفيا به مقدمة غزلية لهذه القصيدة، يقول(4):

إنْ تُدْعَرِ الْوَحْشُ مِنْ رَأْسِي ولِمَّتِهِ فَقَدْ أَصِيدُ بِهَا الْغِزْلاَنَ والْبَقَرَا

لقد بدا الفرزدق في استفتاحه الغزلي لقصيدته؛ في مدح بشر عجلاً إلى الدخول في غرضها الرئيسي، خالي الذهن إلا من ممدوحه، فلم يبق له هذا الأمر متّسعا للغزل، أو ذكر الديار، وفي خلو

---

(1) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص408.

(2) مَعقُلة: بفتح أوله وسكون ثانيه، وضم القاف، اسم موضع تنسب إليه الحُمُر، وهي خَبراء بالدهناء، سميت بذلك لأنها تمسك الماء كما يعقل الدواء البطن. الحموي، ياقوت، معجم البلدان، 157/5 باب الميم والعين وما يليهما.

(3) اللمة: من شعر الرأس دون الجمّة، سميت بذلك؛ لأنها ألمت بالمنكبين، فإذا زادت فهي الجمّة، لسان العرب، مادة (لمم). الغزلان والبقر: كناية عن الحسناوات من النساء.

(4) الديوان، 423/2.

المقدمة من لوحة الرحلة إشارة إلى صدق الفرزدق، وتعامله مع الواقع، فالقصيدة قيلت عندما قـــدم الممدوح أميراً على العراقين موطن الشاعر، وهذا ما يدل عليه قوله:

أنَّ الرَّبيـــــــــعَ أبَا مَرْوَانَ قَدْ حَضـــــــرَا الْفَتْـــــــــحُ عِكْـــــــــرمَةُ الْبَكْـــــــرِيُّ خَبَّرَنَا

وقد ساعدت ألوان البديع الشاعر في هذه المقدمة القصيرة على إظهار ما أرد الوصول إليه وتأكيده معنى ومبنى، من خلال بعض التشبيهات والثنائيات الضديّة. فدمعه دائم السيلان كعين الماء الجارية، ولمّته تنطلق، وهي أداة من أدوات صيده، والنساء غزلان وبقر، والدمع إنسان يـــأبى إلا الانحدار، وإنه لمن المفارقة البديعية أن تصبح كفكفة الدمع سببا فـــي انحـــداره. ويـــأتي أســـلوب الاستفهام المعزز بالجناس الاشتقاقي في آخره، والذي ختم به الفرزدق مقدمتـــه؛ ليظهـــر إشـــراك الفرزدق للمتلقي في الحكم على ما حدث مع الشاعر، الذي حالـــت رغبتـــه فـــي الهجـــوم علـــى موضوعه؛ دون ذكر أي إجابات لهذا السؤال.

بداية المديح،

5ــ يا بِشْرُ إنَّكَ سَيــــْفُ اللَّهِ صِــــيلَ بِهِ على الْعَدُوِّ وَغَيْث يُنْبِتُ الشَّجَرَا

6 ــ مَنْ مِثْلُ بِشْرٍ لِحَــرْبٍ غَيْــرِ خَامِــدَةٍ إذَا تَســــــــرْبَلَ بالْمَـــــــــاذِيِّ وَاتَّــــزَرَا[1]

7ــ الْعَاصِبِ الْحَرْبَ حَتَّى تَسْتَقِــيدَ لَهُ بِالْمَشْرَفِيَّــــةِ والْعَافِي إذا قَــــدَرَا[2]

8ــ سَيْفٌ يَصُولُ أَمِــــيرُ الْمُؤْمِنِــــينَ بِهِ وَقَدْ أَعَزَّ بِهِ الرَّحْمَنُ مَنْ نَصَرَا

يفتتح الفرزدق مديحه بالتوجه إلى ممدوحه مباشرة، يناديه باسمه، في دلالة واضحة علــى استبشار الشاعر، وفرحه بقدوم الأمير الجديد، متيمّناً باسمه الذي ما فتئ يكرره على مــرّ أبيــات القصيدة، فكان اسم الممدوح بذلك نقطة محورية في القصيدة، خلقت رابطاً بين أبياتها، وعملت على تشكيل البناء المتكامل للقصيدة.

وقد بدأ الفرزدق مديحه ببيت أجمل فيه أهم صفتين في ممدوحه؛ همــا صــفتا الشــجاعة والكرم، من خلال تشبيهين بليغين، فهو سيف الله، وهو غيث ينبت الشجر، لينطلق بعد ذلــك فــي تفصيل ما أجمله في هذا البيت من خلال لوحات مفردة ومركبة، خلقت تنوعا بديعا، عمــل علــى تأكيد هاتين الصفتين، وإثباتهما للممدوح، فهما من أهم صفات الرجل المثال الذي يكون " بحاجة إلى القوة؛ بل القسوة، وهي الصفة التي تؤهله للقيادة. كما أنه يجب أن يمتلك قدرة البذل والعطاء، وهي الصفة التي تمنحه القبول الاجتماعي، ثم إنه بالقوة والبــذل يحقــق صــفة المهابــة فــي نفــوس الآخرين"[3].

وها هو يبدأ مع البيت الثاني من هذا المقطع؛ في تفصيل إحدى الصــفتين، وهــي صــفة الشجاعة، إذ لا يرى أحدا من الأحياء غير ممدوحه أهلا لخوض حرب شبهها في استعارة مكنيــة بالنار المتّقدة، واستعار لما لبسه ممدوحه لهذه الحرب فعل لبس الثياب، فقد تســربل بــدل الثيــاب

(1) الماذي: الدرع والمغفر والسلاح أجمع، اللسان، مادة (مذي).
(2) المشرفية: السيوف، نسبة إلى قرى قرب حوران بالشام، وقيل هي قرب اليمن، أو من أرض العرب تدنو مــن الريــف، ينظــر: معجم البلدان، باب الميم والشين وما يليهما.
(3) الرباعي، عبدالقادر، الطير في الشعر الجاهلي، ص190.

المعروفة؛ الماذيّ، وبه اتّزر.

أما التجسيد في البيت الثالث؛ فيصور الحرب فرسا جموحا، يصعب انقيادها وترويضها، لكن بشر بن مروان بشجاعته وقوة جلده؛ استطاع التغلب عليها حتى انقادت له. لقد استطاع بهذا التجسيد أن يُخرج ما لا يري، إلى ما يري، وأن يعبّر عما لا يشاهد، بما هو مشاهد، بشكل يؤثر في المتلقي، وتنفعل له حواسه انفعالا شديداً. وقد حسّن التقابل والتوازي الناشئان من تكرار صيغة اسم الفاعل في البيت (العاصب، العافي) من إيقاع البيت، وتأكيد معانيه.

ولتأكيد صفة الشجاعة في ممدوحه، يحوله في تشبيه بليغ بداية البيت الرابع، إلى سيف، بعد أن حذف جميع أركان التشبيه غير المشبه به، مرشحا هذا التشبيه بجملتين بعده، فهو سيف يصول أمير المؤمنين به، وهو سيف أعز به الرحمن من نصر.

وما يميّز شجاعة بشر عن شجاعة غيره؛ أنه لا يصرفها إلا في الحق، فنراه يعفو عند المقدرة، ممتثلا لأمر الله، وولي الأمر، سخره الله لنصرة من أراد نصره.

لوحة الأسد، (الشجاعة).

9ـ كَمُخَدَّرٍ مِنْ لِيُوثِ الْغِيلِ ذِي لِبَدٍ ضِرْغَامَةٍ يَحْطِمُ الْهَامَاتِ والْقَصَرَا[1]

10ـ تَرَى الْأُسُودَ لَهُ خُرْساً ضَرَاغِمُهَا يَسْجُدْنَ مِنْ فَرَقٍ مِنْهُ إذا زَأَرَا[2]

11ـ مُسْتَأْنِسٍ بِلِقَاءِ النَّاسِ مُغْتَصِبٍ لِلْأَلْفِ يَأْخُذُ مِنْهُ الْمِقْنَبُ الْخَمَرَا[3]

---

(1) مخدّر: الأسد الذي اتخذ الأجمة خدراً، أسد خادر ومُخْدِرٌ؛ مقيم في عرينه داخل الخدر. لسان العرب، مادة (خدر). الغيل: من معانيها الشجر الكثير الملتف، والغِيل الأجمة، وموضع الأسد، اللسان، مادة (غيل). القصر: القَصَرَة أصل العنق إذا غلظت، والجمع قَصَرٌ، اللسان، مادة (قصر).

(2) فرَق: الفرق بالتحريك؛ الخوف، اللسان، مادة (فرق).

(3) مستأنس: المستأنس والمتأنّس: الأسد، فأما المستأنس؛ فهو الذي ذهب توحشه وفزعه، وأنس بلقاء الرجال، ومعاناة الأبطال، وأما المتأنس؛ فهو الذي يحسّ بالفريسة من بُعد.القاموس، باب السين، فصل الهمزة. والبازيٌّ يتأنس؛ وذلك إذا ما جلّى ونظر رافعا رأسه وطرفه،اللسان، مادة، (أنس). وهذا المعنى الأخير للكلمة هو ما أراه الأقرب لما قصده الشاعر حسب السياق في الأبيات.

المقنب: المقنب من الخيل ما بين الثلاثين إلى الأربعين، وقيل زهاء ثلاثمائة، والمقنب جماعة الخيل والفرسان. اللسان، مادة

12ــ كَأَنَّمــــــــــــا يَنْضَحُ الْعَطَّـــــــارُ كَلْكَــــــلَهُ وَسَاعِدَيْهِ بِوَرْسٍ يَخْضِبُ الشَّعَــــرَا[1]

يشبه الفرزدق ممدوحه هنا بالأسد المقيم في عرينه، وقد تمّت له السيطرة على بقية الأسود، فهو مهاب الجانب، عظيم الافتراس في شجاعة مفرطة، وإقدام غير مسبوق.

ولم تكف الفرزدق صورة مفردة لإثبات ذلك، فاستعان بهذه اللوحة، أو الصورة المركبة الموســعة، التي تكونت من عدد من الصور البديعية، ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو مّا؛ ليتألف من الجميع شكل صوري أوسع وأشمل، وأكثر تشعيباً وتشابكاً، تلحظ من خلاله رائحة القصّ والسّرد، والحركة الممتدّة، فلا عجب أن أخذت هذه اللوحة مساحة أربعة أبيات من القصيدة.

بدأ الفرزدق لوحته بأداة التشبيه الكاف، فلوحته ــ إذن ــ متصلة بالأبيات قبلها، تلك التــي حــوت المشبه، ثم نراه بعد ذكر المشبه به وهو قوله: مخدّر، يأخذ في بيان أحوال هذا المشبه به وتفصيلها، من خلال صور أخرى؛ تداخلت فيها التشبيهات والاستعارات والكنايــات؛ خدمــة للصــورة الأم. فالأسود خرس ضراغمها أمام هذا المخدّر، كناية عن خوفها منه، واستسلامها لــه، ويؤكــد ذلــك تشخيص الشاعر لهذه الأسود، إذ صورها تسجد لشبيه ممدوحه، خوفا وفرقاً من زئيره المرعــب، كما يسجد الإنسان.

ويحمل البيت الثالث في هذه اللوحة ثلاث كنايات، الأولى قوله: مستأنس بلقاء الناس، كناية عن تأهب هذا الليث وتحفّزه لمواجهة أي خطر، أما الكناية الثانية فهي في قوله: مغتصب للألــف، كناية عن فرط شجاعته، فهو لا يحسب للعدد حساباً، وجاءت الكناية الثالثة في قولــه: يأخــذ منــه المقنب الخمرا، كناية عن شدّة بأس هذا الأسد، وقوّة فتكه، حتى إن الجماعة الكبيــرة مــن الخيــل والفرسان؛ آثرت أخذ ما يسترها ويخفيها من شجر وحائط؛ عن مواجهة هذا الليث الهصور.

ويأتي التشبيه في البيت الرابع ليدل على كثرة افتراس هذا الأسد، وعظيم فتكه، فكأنّ مــا علا صدره وساعديه من آثار هذا الافتراس والفتك؛ من فعل عطّار رشّ عليــه صــبغ الــورس، فخضب هذه الأماكن منه.

(قنب). الخمر: بالتحريك هو كل ما سترك من شجر أو بناء أو غيره، اللسان، مادة (خمر).

(1) ينضح: النضح؛ الرش، نضح عليه الماء ينضحه. اللسان، مادة (نضح). كلكله: الكلكل والكلكال: الصدر من كل شيء، وقيل هــو ما بين الترقوتين، وقيل هو باطن الزَّوْر. اللسان، مادة (كلل). الورس: صبغ ونبات أصفر يكون باليمن. اللسان، مادة (ورس).

لقد استطاع الفرزدق أن يجعل من صورة الأسد ــ على ابتذالها ــ صورة حيّة مقبولة، بعد أن أضفى عليها من روحه وخياله ما نفض عنها رتابة الإلف، وشكّلها تشكيلا جديــداً، طبــع فــي وجداننا صورة واضحة لما انطبع في نفسه.

الفرحة بقدوم الأمير،

13ــ وَمَا فَرِحْتُ بِبُرْءٍ مِنْ ضَنَى مَــرَضٍ كَفَرْحَــةِ يَــوْمَ قَــالُوا أَخْــــــــبَرَ الْخَــــــبَرَا

14ــ الفَتْـــــــحُ عِكْـــــــرِمَةُ الْبَكْـــــرِيُّ خَبَّرَنَا أَنَّ الرَّبِيـــــــــعَ أَبَــا مَرْوَانَ قَدْ حَضَـــــرَا

15ــ فَقُلْتُ لِلنَّفْسِ هَـــذِي مُنْيَـــــةٌ صَدَقَـــتْ وَقَدْ يُوَافِقُ بَعْـــضُ الْمُنْيَـــــةِ الْقَـــــدَرَا

16ــ كُنَّا أُنَاســـاً بِنَــــــا اللَّأْوَاءُ فَانْفَرَجَـــــــتْ عَنْ مِثْلِ مَرْوَانَ بِالْمِصْــرَيْنِ أَوْ عُمَرَا[1]

17ــ مُشَـــــــمِّرٌ يَسْتَضِيءُ الْمُظْلِمُــــــــونَ بِهِ يَنْكِي الْعَــــدُوَّ وَنَسْتَسْــقِي بِهِ الْمَطَـــــرَا

هذه صورة مركبة أخرى، تبدأ المساحة الزمنية فيها لحظة سماع الشاعر خبر قدوم الأمير من أحد الأعيان، مرتدّة إلى الوراء، لتصوير ما كانوا عليه قبل مجيئه، ليختمها بما صاروا عليــه بعد أن نزل الممدوح بهم.

(1) اللأواء: الشدة وضيق المعيشة والقحط، اللسان مادة (لأي). ومروان: هو مروان بن الحكم، والد الممدوح، وأحد خلفاء بني أميــة، وأما عمر؛ فالأقرب أنه عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ وليس عمر بن عبدالعزيز كما ذهب إلى ذلك عبدالله الصّــاوي، شارح ديوان الفرزدق، فالقصيدة قيلت عند تولي بشر بن مروان إمارة العراقين، سنة 74هــ، وقد توفي بشر بعد ذلــك بقليــل؛ سنة 75هــ، وعمر بن عبدالعزيز لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره وقتها. والمصران: تثنية المِصر، وإذا أطلق هــذا اللفــظ يراد به البصرة والكوفة، ينظر: معجم البلدان، باب الميم والصاد وما يليهما، 137/5.

يقول الفرزدق إن فرحه بسماع خبر قدوم بشر بن مروان أميراً على العراقين، يفوق فـــرح المريض ببرئه من المرض، لقد كان هذا الأمر أمنية من أماني الشاعر، التي نادراً ما كانت تتحقق، فهو يعيش في زمن قلّ فيه تحقق الأمنيات، لكن أمنيته تحققت هذه المرّة، فانكشفت بهـــا الشـــدائد، وظهر الأمن، وعمّ الرّخاء.

ويظهر دور البديع في بناء النص هنا من خلال ألوان عديدة منه، استعان بها الفرزدق في عفوية وطبع بعيدين عن التكلّف، كما هو شأنه دائما في كل شعره، فنراه يبتـــدئ صـــورته هـــذه بثنائيّات ضديّة؛ يمثّلها الطباق في قوله: ما فرحت، كفرحة. وبرء، ضنى مرض. ليثير في الـــنفس الانتباه، ويشدّ إليه الأسماع، فما تراه يكون هذا الخبر؟ إنه خبر قدوم أبي مروان بشر بن مـــروان، أميراً على العراقين، فقدوم هذا الأمير يشبه قدوم الربيع بعد المحل والجدب، وقد نقل إليهم الخبـــر عكرمة البكري، المعروف بالفتح، فالمخبِّر فتح، والمخبّر عنه ربيع.

ويتجلّى في البيتين بديع التضمين العروضي[1]، فجملة أخبر الخبرا، لا تكتمل إلا مع بداية البيت التالي، وهذا يتناسب وكون القصيدة ذات موضوع واحد؛ مطّرد ومتلاحم، إذ يأتي عبر هذا التضمين تسلسل الفكرة في أكثر من بيت[2]، فقد كان الفرزدق "يؤثر تمام المعنى، ويرى أن قطـــع القافية لا يقطعه، وكأن الشاعر يحس في نفسه نغماً آخر يداخل نغم التفاعيل؛ ينتهي إليـــه المعنـــى ويقف عنده[3].

ولا يخفى ما في كلمة الفتح و استعارة الربيع لممدوحه من معاني الفرح، ودلالات البهجة، وتوقع الخير، من قدوم هذا الأمير الجديد. ونراه يجرد من نفسه شخصاً يحدّثه بأن ما حصل مـــن مجيء الممدوح أميراً على العراقين؛ كان أمنية من أماني الشاعر، التي قلّ أن تتحقق، وفـــي هـــذا إشارة إلى نفسيّة محطّمة من أثر ما مرّ بها من شدائد ولأواء قبل مجيء الأمير، لكنّ هذه الأمنيـــة التي جسّمها إنساناً يصدق؛ قد تحققت، وانفرجت الشدائد بحضور هذا الأمير؛ الذي يشبه أباه مروان بن الحكم، بل ربما أشبه عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ.

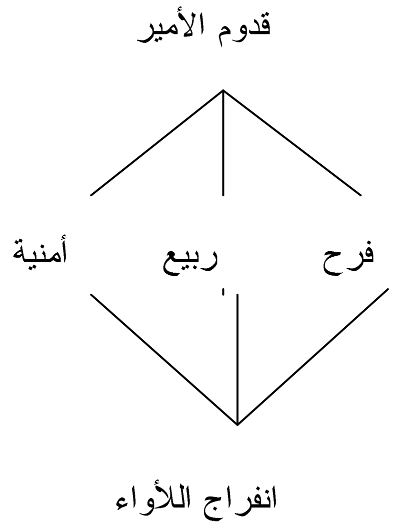
---

(1) التضمين العروضي: هو أن يبني بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعـــده مقتضـــيا لـــه. مطلـــوب، أحمـــد، معجـــم المصطلحات البلاغية، 260/2.

(2) ينظر: المانع، سعاد، الفرزدق وإبليس قراءة في قصيدة، مجلة فصول، م14، العددان 1، 2، 1995م، ص100.

(3) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص470.

ولعل الرسم التالي يقرّب الصورة ويوجزها:



لقد اجتمعت في هذا الأمير صفات الجد والحزم والصلاح، كما يظهر من ألوان بديع الصورة في البيت الأخير من هذه الصورة المركبة، فهو مشمّر، كناية عن نشاطه وتأهبه للعمل، ونستسقي به المطر، كناية عن صلاحه وكرمه، ويأتي التشبيه الضمني في قول الفرزدق: يستضيء المظلمون به، ليجعل من الممدوح سبباً لهداية كل تائه، كما يضيء النورُ دروب السالكين.

ونراه يجمع في هذا البيت صفتي الشجاعة والكرم مرّة أخرى،، لينطلق عبر لوحة التشبيه الدائري بعده، في تفصيل إحدى الصفتين، وهي صفة الكرم.

لوحة التشبيه الدائري، (الكرم).

18ــ مَا النِّيلُ يَضْـربُ بِالْعِـبْرَيْنِ دَارِئَـهُ وَلاَ الفُـرَاتُ إذا آذِيُّـهُ زَخَـرَا[1]

19ــ يَعْلُـو أعَالِـيَ عَانَاتٍ بِمُلْتَـطِمٍ يُلْقِـي عَلَـى سُـورِهَا الزَّيْتُـونَ

(1) بالعبرين: العبران؛ الجانبان، أو الضفتان. دارئه: الدرء؛ الدفع. آذيه: معظمه وأمواجه الكبيرة.

والْعُشَرَا[1]

20ـ تَرَى الصَّرَارِيَّ وّالأمْواجُ تَلْطِمُهُ لَــوْ يَسْتَطِــيعُ إلَــى بَرِّيَّــةٍ عَــبَرَا[2]

21ـ إذا عَلَتْهُ ظِــلالُ الْمَــوْجِ وَاعْتَرَكَــتْ بوَاسِــقَاتٍ تَــرى فــي مائِهَــا كَــدَرَا[3]

22ـ بِمُسْتَطِيعٍ نَدَى بِشْــرٍ عُبَابُــهُمَا ولَــوْ أعَانَــهُمَا الــزَّابُ إذا انْحَــدَرَا[4]

23ـ لَهُ يَدٌ يَغْلِبُ الْمُعْطِــينَ نَائِلُــهَا إذا تَــرَوَّحَ لِلْمَعْــرُوفِ أوْ بَكَــرَا

24ـ تَغْدُو الرِّيَاحُ فَتُمْسِي وَهْــيَ فَاتِــرَةٌ وَأنْــتَ ذُو نَــائِلٍ يُمْــسِي وَمَــا فَــتَرَا

سبق تعريف التشبيه الدائري؛ عند الكلام عن بديع التشبيه، والأساس الذي جعل من هذا التركيب تشبيهاً هو المقارنة، التي هي شرط أساسي لكل تصوير ينشأ بين عنصرين أو أكثر، وغالبا ما يكون بين فاتحة هذا التشبيه وخاتمته وصف للاسم المنفي ــ وهو المشبه به عادة ــ قد يطول وقد يقصر، حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك[5]. فهو هنا ــ مثلا ــ يمتدّ ليشمل خمسة أبيات من أبيات القصيدة، وقد بقي مصدره الطبيعي واحداً، وهو الماء، وإن شئنا تحديثه أكثر؛ فهو

(1) عانات: اسم موضع، ملتطم: الموج المتلاطم، العشر: نوع من الشجر.
(2) الصّراريّ: الملاح.
(3) الواسقات: الأمواج يطرد بعضها بعضاً.
(4) العباب: لجة الماء، الزاب: نهر بالموصل. ينظر في كل ما تقدم من معاني مفردات هذه اللوحة: ديوان الفرزدق بشرح الصاوي، 288/1، وديوانه بشرح مجيد طراد، 259/1.
(5) الرباعي، عبدالقادر، الطير في الشعر الجاهلي، ص142.

النهر متمثلا في النيل والفرات والزاب، فهذه الأنهار في عطائها وهيجانهـا وانحـدارها؛ وخـوف الملاّح من ذلك، ومجاهدته لأمواجها، لا تستطيع مجاراة الممدوح في كرمه وعطائه.

لقد استطاع الفرزدق من خلال هذا التشبيه البديع أن ينقل إلينا ــ شعورياً أولا شعورياً ــ صورة شبه أسطورية للممدوح، لا تبقيه في مستوى البشر العاديين، وهذا يعني أن الرهبة منه دائمة الحضور في قلب كل فرد، وخصوصاً متلقي عطائه.

إنّ مثل هذا التشبيه الذي احتاج قدراً من الضبط الواعي لتأليف عناصره على امتداد هـذه الأبيات، يُعدُّ دليلا على براعة الشاعر، وعنصراً مهماً في بناء القصيدة، ووحدتها العضوية.

ونرى الفرزدق يستعين في صوره المركبة ــ ومنها التشبيه الدائري ــ بالتفصيل في هـذه الصور، وتوفير مقوماتها الأساسية؛ من تجسيم وتشخيص وكناية، والمزاوجة بـين هـذه الألـوان وبعض أشكال البديع الأخرى؛ كالطباق والجناس والتصدير، وغيرها، مما يعطي لصوره مزيداً من الرّوعة وحسن القبول.

وفي هذا التشبيه الدائري؛ نرى تشخيص الفرزدق لماء النيل وماء الفرات، فقد جعـل مـن الماء شخصاً يضرب ويعلو ويلقي، ولا يستطيع مجاراة الممدوح، ولو أعانه نهر الزاب، الذي صار هو الآخر شخصاً يمكن أن يعين غيره. ونرى الشاعر في هذه اللوحة الفنية يجعل للأمواج يداً تلطم بها، وهي تعلو وتعترك، ويطرد بعضها بعضاً.

أما بديع التجسيم فنراه في قوله: بمستطيع ندى بشر. فقد صار الندى؛ وهو شيء معنـوي، يمتلك صفات البشر، فهو غير مقدور عليه، وقد تغلّب على خصومه. ومثله نائل الممدوح، الـذي صار شخصاً يغلب المعطين.

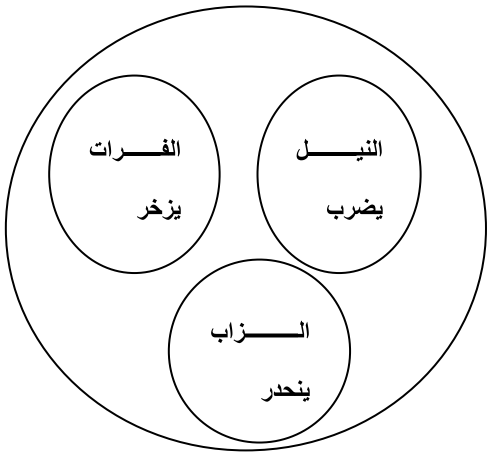
وتتزاحم أشكال البناء البديعي المؤكدة لصفة الكرم في الممدوح؛ في البيتين الواقعين عقـب التشبيه الدائري؛ لتكتمل من خلالهما صورة كرم الممدوح، كما طبعت في نفس الشـاعر، فهـو لا يرى في صورة التشبيه الدائري ــ على أهميتها ــ كفاية للإحاطة بأبعاد هذه الصفة عند ممدوحه؛ لذا فهو يستعين بصور أخرى لتحقيق ذلك، من خلال الطباق في قوله: إذا تروّح للمعروف أو بكرا، وقوله: تغدو الرياح فتمسي، وقوله: وهي فاترة .. وما فترا. ومن خلال التصدير في قوله: فـاترة، وما فترا. والجناس الاشتقاقي بين تمسي، ويمسي، وفاترة، وما فترا.

ولا يخفى ما يتخلل هذه الصور للطباق والجناس؛ من ألوان التشخيص والتجسيم، فنائل يـد

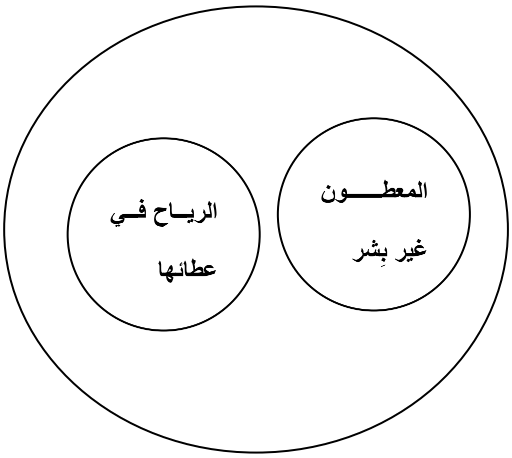
بشر يغلب المعطين، ويمسي ولا يفتر، والرياح تغدو وتمسي وتفتر. إنّ كرم بشـــر يفــوق حاجــة المحتاجين إذا أعطى عند المساء، أو عند الصباح، إنه أجود من الرياح المرســلة، فهــي تنطلــق وتتوقف، أماّ عطاء بشر فمستمر على الدوام.

لقد عملت أشكال البديع المتداخلة هنا، على تأكيد صفة الكرم عند الممدوح، ولفتت انتباهنــا إلى تمكنها فيه، بما حملته من بديع التصوير، وجميل الإيقاع، الذي يظل مجلجلا في الآذان، مرسّخاً المعنى في الأذهان، لقد أضفت هذه الأشكال البديعية على أبيات هذا المقطع جماليّة خاصة، ودفعت بها إلى النضج الفنّيّ، والاكتمال الإبداعيّ. ولعلّ في الرسم التالي توضيحا مختصراً لعظيم عطــاء الممدوح، وغلبة نداه:

(ندى بشر ورهبته في النفوس)



(عطاء بشر واستمراره)



لقد استطاع الفرزدق عن طريق أشكال البديع هنا؛ أن يصل إلى أعلى درجات المدح، فجعل من كرم ممدوحه كرماً أسطورياً، غير مسبوق.

لوحة البازي، (عودة لصفة الشجاعة).

25ـ تَرَى الرِّجَالَ لِبِشْرٍ وَهْيَ خَاشِعَةٌ تَخَاشُعَ الطَّيْرِ لِلْبَازِي إذا انْكَدَرَا[1]

26ـ مِنْ فَوْقِ مُرْتَقَــبٍ بَاتَتْ شَآمِيَـةٌ تَلُفُّـهُ وَسَمَـاءٌ تَنْضِـحُ الدِّرَرَا[2]

27ـ حتّى غَدا لحِماً مِنْ فَوْقِ رَابِيَـةٍ في لَيْلَةٍ كَفَّتِ الأظْفَـارَ والْبَصَرَا[3]

28ـ إذَا رَأَتْهُ عِتَاقُ الطَّيْرِ أوْ سَمِعَـتْ مِنْـهُ هَوِياً تَشَظَّتْ تَبْتَغِي الْوَزَرَا[4]

يعود الفرزدق في هذه اللوحة إلى صفة الشجاعة عند ممدوحه بشر بن مروان، فبعد أن شبهه في لوحة سابقة بالأسد، يأتي هنا ليشبهه بالبازي، الذي استرسل الفرزدق في بيان صفاته وأحواله على مدى أربعة أبيات؛ تداخلت فيها ألوان البديع خدمة لهذه اللوحة.

فالفرزدق يشبه خضوع الرجال وخشوعهم في حضرة الممدوح؛ بتخاشع الطيور وخضوعها للبازيّ إذا انقضّ مسرعاً للصيد. هذا البازي الذي ألمّت به شهوة أكل اللحم، وهو فوق رابية يترقب فريسته، بعد أن مرّت عليه ليلة شديدة البرد، امتنع فيها على الصقور استعمال أظافرها، ورؤية فريستها، وقد بلغ من قوّة هذا البازي وسطوته أنّ الجوارح من الطيور مثله تهابه، فمتى رأته أو سمعت له انقضاضاً؛ رأيتَها تتفرق مسرعة في كل اتجاه، بحثاً عن ملجأ تأوي إليه، فما بالك بخشاش الطير.

يبدأ الفرزدق لوحته هذه بالفعل ترى، الذي نراه يتكرر عنده كثيراً في هذه القصيدة، ففي لوحة الأسد يقول: ترى الأسود له خرساً ضراغمها، وفي لوحة التشبيه الدائري نجد قوله: ترى الصّراريَّ والأمواج تلطمه، وقوله: بواسقات ترى في مائها كدرا، وفي المقطع الأخير قوله: موج ترى فوقه الرايات والقترا. وكأنه بذلك يدعونا لاستخدام أهم حواسنا لاستيعاب ما أراد اطلاعنا عليه من أمر هذا الممدوح وحاله.

---

(1) انكدرا: انقضّ مسرعا على الصيد، ينظر: تاج العروس، مادة (كدر).

(2) المرتقب: المكان الذي يرتقب فيه البازي فريسته، شآمية: رياح الشمال، والنضحات: الشئ اليسير المتفرق من المطر، لسان العرب، مادة (نضح)، الدِّرر: الدِّرّة في الأمطار أن يتبع بعضها بعضا، اللسان، مادة (درر).

(3) لحِماً: يشتهي اللحم، وبازٍ لحم؛ يأكل اللحم ويشتهيه، اللسان، مادة (لحم).

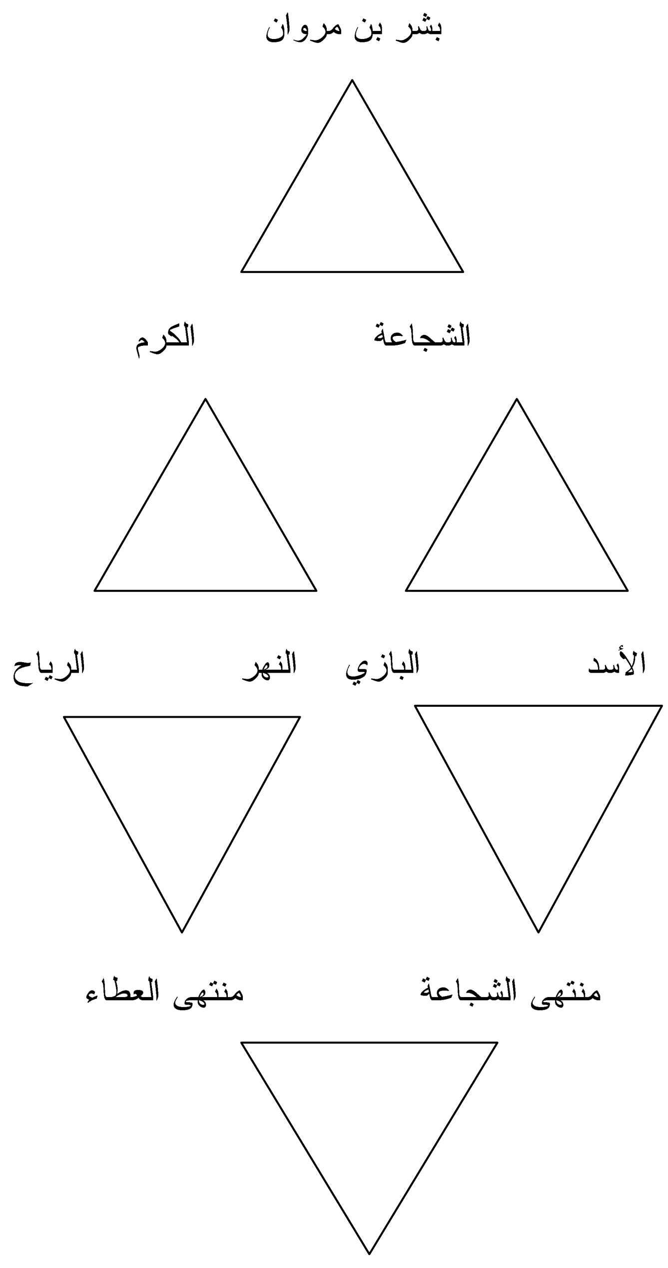
(4) عتاق الطير: العِقبان وسباع الطير التي تصيد، اللسان، مادة (عقب)، تشظّت: تشظى الشيء؛ تفرّق وتشقق وتطاير، اللسان، (شظي)، الوزر: الملجأ، وأصل الوزر الجبل المنيع، وكل معقل وزر، اللسان، مادة (وزر).

يفتتح الفرزدق هذه اللوحة بتشبيه مركب؛ جاء من تلاقي عناصر في المشبه؛ هما الرجـال ويشْر، بعناصر في المشبه به وهما الطير والبازي إذا انكدرا. وإذا كان هذا حال الرجال معه؛ فما بالك بمن دونهم من الناس. وفي ذكر اسم الممدوح والاكتفاء باسم الجنس للرجال إشارة إلى تميـز الممدوح، واهتمام الشاعر به، وقد زاد الجناس الاشتقاقي بين خاشعة وتخاشع؛ من جمال التشـبيه، وحسن إيقاع البيت.

وبعد هذا التشبيه ينتقل الفرزدق ــ فيما يبدو وكأنه ترك لموضوعه ــ إلى بيان أحوال هذا البازي ــ المشبه به ــ مستعينا بصور بديعية تشكلت من ألوان بديعية عدّة، فالرياح الشآمية باتـت إنساناً يبيت، والسماء ترش، ولا يخفى تحسين الطباق بين مبيت البازي يرتقب، وغدوّه لحِماً؛ لهذه الصورة، التي رسمها الشاعر لحالة هذا البازي، وكذلك الكناية في قوله: في ليلة كفّـت الأظفـار والبصرا، كناية عن شدّة بردها، والعلاقة المكانية للمجاز المرسل في قوله: وسماء تنضح الـدّررا، فالسحاب الموجود في السماء هو من ينضح الدرر. وقد حقق التوازي التركيبي بين قوله: من فوق مرتقب، وقوله: من فوق رابية، إيقاعاً جميلا، ووحدة لموضوع لوحته.

وتحقق المبالغة ــ التي عرف بها الفرزدق ــ في البيت الأخير من هـذا المقطـع تمـام الصورة التي أرادها لممدوحه، فيصوّر عتاق الطير مستعينة بحواسها من بصر وسـمع، لتفـادي خطر هذا البازي عليها؛ وهي الجارحة الفتّاكة. وقد وفق الشاعر في اختيار الألفاظ المكونة لهـذه الصورة، فلا يخفى ما في كلمة الهويّ من معاني القوّة، وسرعة المناورة، وما في كلمة تشظّت، من إفادة سرعة التفرق، وشدّة الفزع، وما في الفعلين؛ سمعت، وتشظّت، من تحقيقٍ لمبدأ التوازي الذي أسهم مع تكرار حرف التاء في حدّة مقاطع البيت، وجمال إيقاعه. وتظهر في هذا البيت كذلك أهمّية توظيف الحواس في إبراز الصور المتلاحقة، فبعض الطيور رأى البازيّ بداية هويّه، وبعضها علم أنّ في التحقق بالرؤية هلاكه، فكان سماعه للهويّ كافياً لطلب النجاة.

ويمكن توضيح ما أراده الفرزدق من لوحاته السابقة واختصاره في الشكل الآتي:



مدح آل مروان،

29ــ أصبحَ بَعْدَ اخْتِلافِ النَّاسِ بَيْنَــهُمُ   بِآلِ مَــرْوَانَ دِينُ اللَّهِ قدْ ظَهَــرَا

30ــ مِنْهُمْ مَسَاعِرَةُ الشَّهْبَاءِ إِذْ خَمَــدَتْ   والْمُصْطَلُوهَا إذا مَشْبُوبُهَا اسْتَــعَرَا[1]

31ــ خَلِيــفَةُ اللَّهِ مِنْــهُمْ في رَعِيَّتِــهِ   يَهْــدِي بِهِ اللَّهُ بَعْــدَ الْفِتْنَــةِ الْبَشَــرَا

32ــ بِهِ جَــلا الْفِتْنَةَ الْعَمْيَاءَ فانْكَشَــفَتْ   كَمَا جَلا الصُّبْحُ عَنْهُ اللَّيْلَ فَانْسَفَرَا

33ــ لَوْ أَنَّنِي كُنْتُ ذا نَفْسَيْنِ إِنْ هَلَكَتْ   إِحْدَاهُمَا كَانَتِ الأُخْرَى لِمَنْ غَــبَرَا

34ــ إِذاً لَجِئْتُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ وَجَلٍ   وَمَا وَجَدْتُ حِذاراً يَغْلِــبُ الْقَــدَرَا

لا يفوت الفرزدق في أغلب مدائحه الإشادة بآل مروان، وبيان حقهم في الخلافة، والتنديد بباطل أعدائهم[2]، وإذا كان الممدوح هنا فرداً من أفراد هذه العائلة، فمدحها هو من تمام مدحه.

يقول الفرزدق: لقد ظهر دين الله بآل مروان، فاجتمع شمل المسلمين بعد تفرقهم بسبب الفتن وما سببته من اختلافات، لقد حقق آل مروان ذلك بشجاعتهم وإقدامهم، وعدل خلفائهم، وهذا ما نراه في عبدالملك بن مروان الآن، فصلاح البشرية، وجلاء الفتنة المقيتة؛ ظاهر على يديه، لقد بدد الخليفة ظلام الفتنة، كما يبدد الصباح ظلام الليل. ولولا أن للإنسان نفساً واحدة يذهب بذهابها لرحلت إليه، على ما في الرحلة من مخاطر، وإن كان من المسلّم به أنه لا يغني حذر من قدر.

ويظهر دور البديع في بناء هذا المقطع، وحُسن سبكه، وتأكيد معانيه، من خلال ألوان متعددة منه، ففي البيت الأول نرى الجناس المعنوي المجنّح[3]، يحتضن البيت بين طرفيه، ابتداء بكلمة

(1) المساعرة: الذين يلون الحرب ويقومون بها، ومِسْعر الحرب؛ موقدها، أي تحمى به، اللسان، مادة (سعر). الشهباء: الكتيبة من لون الحديد والسلاح. المصطلوها: اصطلى بالنار وتصلاّها؛ قاسى حرّها، وفلان لا يصطلي بحرّه؛ إذا كان شجاعاً لا يطاق، اللسان، مادة (صلا). مشبوبها: شبّ النار والحرب؛ أوقدها، اللسان، مادة (شبب). سعرا: سعر النار والحرب؛ أوقدهما وهيّجهما.

(2) ينظر: الفحام، شاكر، الفرزدق، ص402.

(3) طرفي الجناس هنا بمنزلة الجناحين للطائر، يقول عبدالرحمن الأخضري في منظومته المسماة: متن الجوهر المكنون في الثلاثة

أصبح، وانتهاء بكلمة ظهرا، في دلالة على وضوح الحق وظهوره، والتفاؤل بغدٍ أفضل، فقد كان الناس قبل مجيء آل مروان في فتنة عظيمة، واختلاف كبير. ونرى هذا النوع من الجناس يتكرر في البيت الرابع من هذا المقطع؛ بين كلمات تعود إلى حقل دلالي واحد، يقول:

بهِ جَلا الْفِتْنَةَ الْعَمْيَاءَ فانْكَشَفَتْ   كَمَا جَلا الصُّبْحُ عَنْهُ اللَّيْلَ فَانْسَفَرَا

فالكلمات: جلا، انكشفت، جلا، انسفر، كلها تعني الوضوح والظهور. إنه يؤكد من خلال هذه المترادفات على حقيقة ما يشعر به من أمن وعدل، بعد أن آل الأمر إلى آل مروان.

أما الجناس الاشتقاقي في البيت الثاني بين مساعرة واستعر، فقد حقق للبيت إيقاعاً جميلا؛ زاد من أهميته معنى ومبنى، وناسب استعارة النار للحرب في البيت. لقد كوّن الجناس مع الاستعارة هنا صورة فنيّة أظهرت قوة آل مروان وشجاعتهم، وأن ما تحقق على أيديهم من أمن وعدل ما كان ليتحقق لولا هذه القوة الضاربة، والشجاعة النادرة. وفي هذا البيت تأكيد لقوله السابق:

مَنْ مِثْلُ بِشْرٍ لِحَرْبٍ غَيْرِ خَامِدَةٍ   إذَا تَسَرْبَلَ بالْمَاذِيِّ واتَّزَرَا

الْعَاصِبِ الْحَرْبَ حَتَّى تَسْتَقِيدَ لَهُ   بِالْمَشْرَفِيَّةِ والْعَافِي إذا قَدَرَا

وينتهي الأمر بالفرزدق في البيت الثالث والرابع؛ إلى التخصيص بعد التعميم، فلآل مروان قائد ورئيس منهم، جعله الله خليفته على المسلمين، به يهدي البشرَ، وبه جلا الفتنة التي صورها عجوزاً عمياء، في تجسيم بديع، فانكشفت هذه الفتنة بشكل يشبه إجلاء الصبح لظلام الليل وطرده إياه، فقد كان الخليفة لهذه الفتنة بالمرصاد.

إن جمال الصورة التي حققها التجسيم والتشبيه هنا؛ لا يملك المتلقي أمامه إلا أن ينال إعجابه، ويُحسن تقبّله.

ويظهر البيتان الأخيران من هذا المقطع؛ شوق الشاعر إلى لقاء هذا الخليفة، معبّراً عن ذلك بطريقة أهل الكلام، فيما يعرف عند البلاغيين بالمذهب الكلامي، وهو ما عدّه عبدالله بن المعتز من

فنون:

مُجَنَّحاً يُدْعَى إذا تَقَاسَمَا   بَيْتاً فَكَانَا فاتِحاً وَخَاتِما

ينظر: مرعي، كمال حسن، المجموع الكبير من المتون فيما يذكر من الفنون، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م، 287/2.

أنواع البديع الخمسة(1)، وقد عمل الجناس الاشتقاقي بين كنت وكانت، والتوازي الناشئ عن تكرار تركيب الفعل مع تاء الفاعل في قوله: كنتُ، جئتُ، وجدتُ، على حسن إيقاع البيتين، وقد زاد التضمين الناشئ من وقوع أداة الشرط (لو) في بداية البيت الأول، ووقوع جوابها (إذا لجئت) بداية البيت الآخر، الأبيات وحدة وترابطاً، وعملت الحكمة في قوله: وما وجدت حذاراً يغلب القدرا، وما حوته من تجسيم للحذر والقدر، على تأكيد المعنى، وجمال الصورة.

عودة إلى الممدوح،

35ــ كُلُّ امْرِئٍ آمِنٌ لِلْخَــوْفِ أَمَّنَــهُ بِشْرُ بْنُ مَرْوَانَ وَالْمَــذْعُورُ مَنْ ذَعَرَا

36ــ فَرْعٌ تَفَرَّعَ في الْأَعْيَاصِ مَنْصِبُــهُ وَالْعَــامِرَيْنِ لَــهُ الْعِرْنِــينُ مِــنْ مُضَــرَا(2)

37ــ مُعْتَصِــبٌ بِرِدَاءِ الْمُــلْكِ يَتْبَعُــهُ مَــوْجٌ تَــرَى فَوْقَــهُ الرَّايَاتِ وَالْقَتَــرَا(3)

38ــ مِنْ كُلِّ سَلْهَبَــةٍ تَدْمَى دَوَابِرُهَــا مِنَ الْوَجَــا وَفُحُــولٍ تَــنْفُضُ الْعُــذَرَا(4)

39ــ وَالْخَيْلُ تُلْقِــي عِتَــاقَ [السَّــخْدِ] مُعْجَلَــةً لأْيــاً تُبِــينُ بِهَــا التَّحْجِــيلَ

(1) ينظر: كتاب البديع، ص53.

(2) الأعياص: هم أربعة من أولاد أمية بن عبدشمس، وهم العاص والعيص والعاص وأبو العيص، تاج العروس، مادة (عنس)، وإلى أبي العاص يرجع نسب الممدوح، فهو بشر بن مروان بن الحكم بن أبي العاص. العامرين: هما؛ عامر أبو براء ملاعب الأسنة، وهو جدّ الممدوح من قِبل أمه، وعامر بن صعصعة، جدّ جاهلي قديم لأمه. مضر: هو مضر بن نزار بن معد بن عدنان، إليه ينتهي نسب الممدوح من جهة أبيه وأمه.

(3) القتر: هو هنا جمع قترة؛ وهي الغبرة، اللسان مادة (قتر)، وقد استشهد صاحب اللسان بهذا البيت للفرزدق.

(4) سلهبة: السلهب الطويل عامة، ويقال فرس سلهب وسلهبة للذكر إذا عظم وطال وطالت عظامه، وفرس مُسَلْهِب: ماض، اللسان، مادة (سلهب). دوابرها: مآخر حوافرها. الوجا: الحفا، وقيل شدّة الحفا، ووجي الفرس بالكسر وهو أن يجد وجعا في حافره، اللسان، مادة (وجا). العذرا: العُذرة هنا عرف الفرس وناصيته، وقيل الشعر الذي على كاهل الفرس، والعذار من اللجام؛ ما سال على خدّ الفرس، وقيل عذار اللجام؛ السيران اللذان يجتمعان عند القفا، اللسان، مادة (عذر).

والْغُـــــــــــرَرَا[1]

40ــ حُواً تُمَزِّقُ عَنْهَا الطَّـــــــيْرُ أَرْدِيَـــــــــةً   كَغِرْقِئِ الْبَــيْضِ كَنَّــتْ تَحْتَهَـــا الشَّعَـــــــــرَا[2]

41ــ شَقَائِقاً مِنْ جِيَــــــادٍ غَــــيْرِ مُقْرِفَــــــــــةٍ   كَمَا شَــقَقْتَ مِــنَ الْعُرْضِــيَّةِ الطُّـــــــــــرَرَا[3]

42ــ يُزَيِّنُ الأَرْضَ بِشْرٌ أَنْ يَسِيرَ بِـــــــهَا   وَلا يَشُـــدُّ إِلَيْــهِ الْمُجْـــــــــــرِمُ النَّظَـــــــــرَا

على ذكر الخوف في آخر بيت في المقطع السابق؛ وهو قوله:

إذاً لَجِئْتُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ وَجَلٍ   وَمَا وَجَدْتُ حِذَاراً يَغْلِبُ الْقَدَرَا

يأتي في عودته إلى الممدوح هنا على ذكر مقابلة تعرض ثنائية الخوف والأمن، فيصل عن طريق هذه المقابلة المتداخلة مع الجناس الاشتقاقي بين آمن وأمّنه، والمذعور وذعر، إلــى تحقيــق أعلى درجات المدح، فبشر بن مروان هو مصدر أمن الآمنين، ومصدر خوف وذعــر المخــالفين المارقين، ولا عجب في ذلك، فهو ــ كما يصوره البيت الثاني ــ سليل سادة كــرام، فآبــاؤه مــن قريش المضرية، وأخواله من بني عامر بن صعصعة، المضريين كذلك، فكان له بذلك العرنين من مضر، كناية عن شرف نسبه، وعلوّ منزلته، لقد عمل الجناس الاشتقاقي المزدوج بداية البيت، وهو قوله: فرع تفرّع، مع الكناية في آخره؛ وهي قوله: له العرنين من مضرا، على تحسين الصــورة،

(1) عتاق: العتيق من معانيها: رقة الجلد، اللسان، مادة (عتق). السخد: في الديوان (السخل) وأرى أنه تصحيف، والصــحيح الســخد بالدال. والسخل: المولود المحبب إلى أبويه، وهو في الأصل ولد الغنم ساعة ولادته، وهو أيضا مالم يتمم من كل شيء، اللســان مادة (سخل)، أما السخد: فهو ماء أصفر غليظ يخرج مع الولد، وفي الحديث: "فيصبح السخد على وجهه"، الصحاح، مادة ســخد. لأياً: اللأي؛ الإبطاء والاحتباس، ويقولون: لأياً عرفت وبعد لأي، أي بعد جهد ومشقة، اللسان، مادة (لأي).

(2) حُواًّ: الحوّة؛ سواد إلى الخضرة، وقيل حمرة تضرب إلى السواد، اللسان، مادة (حوا). غرقئ البيض: القشرة الملتزقــة ببيــاض البيض، اللسان مادة (غرق).

(3) شقائقا: فرس أشق؛ طويل، أو هو الواسع ما بين الرجلين، واشتق الفرس في عدْوه؛ ذهب يمينا وشمالا، اللسان، مادة (شقق). غير مقرفة: المقرف من الخيل؛ الهجين، وهو الذي أمه برذونة، وأبوه عربي، وقيل بالعكس، اللسان، مادة (قرف). العرضية: ثيــاب، وطرته؛ حاشيتها.

وأكسبها ذلك بهجة وبديعا.

وتأتي الكناية بداية البيت الثالث، وهي ما يحمله قوله: معتصب برداء الملك، لتكتمل بها شخصية هذا الممدوح الذي حاز الشرف من جميع جوانبه، فهو يجمع مع رفعة النسب؛ شرف السيادة والقيادة، لهذا نرى الجيوش التي تشبه الأمواج في كثرتها وتلاطمها؛ تتبعه، وتأتمر بأمره. لقد استطاع الفرزدق عن طريق الاستعارة التصريحية المرشحة في قوله: يتبعه موج ترى فوقه الرايات والقترا، أن يجعلنا نتخيّل هذا الجيش وهو يموج تحت الرايات والغبار، وكأننا نرقبه معه من فوق تلة أو جبل.

ثم نراه ينطلق بعد هذه الاستعارة إلى رسم لوحة(1) للحرب، تظهر شدة المعركة التي خاضها هذا الجيش بقيادة الممدوح، مستخدما ألوانا من بديع الصورة، معتمدا بشكل كبير وواضح على حاسة البصر، ورصد الحركة، لقد استعار للطبقة الرقيقة التي كوّنها السّخد على جسد الخيول كلمة أردية، وهذه الأردية في رقتها تشبه غرقئ البيض، وهي القشرة الرقيقة الملتزقة ببياض البيض، إن تمزيق الطيور لهذه الأردية يشبه شقّ الطرر من الثياب.

لقد استطاع الفرزدق عن طريق هذه اللوحة بصورها الجزئية؛ أن يضعنا أمام حقيقة هذه المعركة التي خاضها الممدوح، فقد كانت معركة شديدة أدمت حوافر الخيل، وغيّرت ملامحها، وبشر بن مروان بشجاعته، وإقدامه قادر على خوض هذه المعارك وقيادتها، وانتزاع النصر، والقضاء على المجرمين، والضرب على أيديهم؛ لتحقيق العدل الذي يزين الأرض، يقول الفرزدق في ختام قصيدته:

يُزَيِّنُ الأَرْضَ بِشْرٌ أَنْ يَسِيرَ بِهَا وَلا يَشُدُّ إِلَيْهِ الْمُجْرِمُ النَّظَرَا

بهذا البيت الذي يجمع بين اللين والشدّة، ويؤكد على صفتي الشجاعة والكرم، يختم الفرزدق

---

(1) يوجود تصحيف ــ حسب رأيي ــ في قوله: السخد، في البيت الخامس من هذا المقطع، حيث وردت السخل، في ما اطلعت عليه من دواوين الفرزدق، كديوانه بشرح الصاوي 290/1، وديوانه بشرح مجيد طراد،261/1، فقد رأى شراح هذه الدواوين أن المعنى هو أن الخيل من شدّة التعب في المعركة تلد أولادها قبل الأوان، فلا يبدو عليها الشعر، ولا أثر التحجيل والغرة، وهي عندما ترمى للطير تفترسها وتمزق عنها الغشاء الرقيق. وهذا التفسير لا أراه مناسبا للمقام، ولا متماشيا مع السياق، فمن المعروف عن العرب أنهم يضمّرون الخيول للمعركة، فهل من المقبول أن يكون من بين هذه الخيول إناث حوامل؟ لذا فإن الأقرب إلى الواقع، وأعتقد أن الشاعر يقصده، هو أن هذه الخيول تُلقي عتاق السّخد، وهو ما علق بها من آثار العرق والدماء والغبار، الذي كوّن على جلدها طبقة رقيقة، لا نكاد نرى معها التحجيل والغرر، لقد تغيّر لونها فصارت حُواً، وصارت الطير تمزق عن هذه الخيول الطبقة الرقيقة التي تشبه الأردية، وتشبه غرقئ البيض، فينكشف ما كنّته هذه الأردية تحتها من شعر هذه الخيول، إن ما تمزقه هذه الطيور يشبه شق الطرر من الثياب.

مديحه لبشر كما بدأه في قوله:

يا بِشْر إنّك سيفُ اللهِ صِيلَ به   على العدوِّ وغيْثٌ يُنْبِتُ الشّجَرَا

ليحدث بذلك تجاوبا بين نهاية المديح وبين ما بدأ به.

ب ــ نقيضة من نقائض الفرزدق في هجاء جرير.

نص القصيدة[1]:

1ــ عَفَّى الْمـــَنَازِلَ آخِـــرَ الأيَّـــامِ   قطْرٌ وَمُورٌ واخْتِلافُ نَعَـــام

***

2ــ قَالَ ابْنُ صَانِعَـــةِ الزُّرُوبِ لِقَوْمِـهِ   لا أَسْتَطِـــيعُ رَوَاسِيَ الأَعْـــــلامِ

3ــ ثقُلَتْ عَلَيَّ عَمَايَتَـــــانِ ولَمْ أجِـــدْ   سَـبَبَاً يُحَـــــوِّلُ لِـي جِبَـالَ
شَمَـــــام

4ــ قَالَتْ تُجَاوِبُـــهُ الْمَرَاغَــــةُ أُمُّـــهُ   قَدْ رُمْـتَ وَيْـلَ أبيـــكَ كُـلَّ
مَــــرَامِ

5ــ فَاسْكُتْ فَإِنَّكَ قَدْ غُلِبْـتَ فَلَـــمْ تَجِـــدْ   لِلْقَاصِعَــــاءِ مَآثِـــــرَ
الأيَّــــــام

6ــ ووَجَدْتَ قَوْمَكَ فَقَّؤُوا مِنْ لُؤْمِـــهِمْ   عَيْنَيْكَ عِنْدَ مَكَـارِمِ الأَقْـــــوامِ

7ــ صَغُرَتْ دِلاَؤُهُمُ فَمَـــا مَلَؤُوا بِـــهَا   حَوْضاً ولا شَهِدُوا عِرَاكَ زِحَامِ

8ــ أرْدَاكَ حَيْنُـــكَ إذْ تُعَـــارِضُ دَارِمـــاً   بِأَدِقَّـــــــةٍ
مُتَأَشِّبِـــينَ لِـــئَام

9ــ وَحَسِبْتَ بَحْرَ بَنِي كُلَيْبٍ مُصْـــدِراً   فَغَرِقْتَ حِينَ وَقَعْتَ فِي الْقَمْقَـامِ

---

(1) القصيدة هي إحدى نقائضه مع جرير، وهي في ديوانه بشرح الصاوي، 849/2، 850. وفي كتاب النقائض لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد أحمد عبدالعزيز سالم، 192/1، وما بعدها.

10ــ في حَوْمَةٍ غَمَرَتْ أبَاكَ بُحُورُهَا   في الجَاهِلِـــــيّةِ كَانَ والإسْـــــــلامِ

***

11ــ إنَّ الأقَارِعَ والْحُتَاتَ وَغَالِبـــــاً   وَأبَا هُنَيْـــــدَةَ دَافَعُــوا لِمَقَامِـــــي

12ــ بِمَنَاكِبَ سَبَقَتْ أبَاكَ صُدُورُهَـــا   وَمَآثِـــــــرَ لِمُتَوَّجِـــــــينَ كِـــــــرَامِ

13ــ إنِّي وَجَّـــــدْتُ أبي بَنَى لِي بَيْتَهُ   فِي دَوْحَةِ الرُّؤَسَاءِ والْحُكَّامِ

14ــ مِنْ كُلِّ أبْيَضَ في ذُؤَابَةِ دَارِمٍ   مَلِكٍ إلى نَضَدِ المُلُوكِ هُمَـــامِ

15ــ فَاسْألْ بِنَـــا وَبِكُمْ إذا لاقَيْـــــــــــتُمُ   جُشَمَ الأرَاقِمِ أوْ بَنِي هَمَّـــــــامِ

***

16ــ مِنَّا الذي جَمَعَ المُلُوكَ وَبَيْنَـــــــــــــهُمْ   حَرْبٌ يُشَبُّ سَعِــــيرُهَا بِضِــــرَامِ

17ــ وَأبِي ابنُ صَعْصَعَةَ بنُ لَيْلَى غَالِبٌ   غَلَبَ المُلُوكَ وَرَهْطُهُ أعْمَامِي

18ــ خَالِي الذِي تَرَكَ النَّجِيعَ بِرُمْحِـــــــــهِ   يَوْمَ النَّقَـــا شَرِقاً عَلَى بِسْطَـــــــامِ

19ــ والْخَيْلُ تَنْحِطُ بِالْكُـــــــمَاةِ تَرَى لَهَـــــا   رَهَجــاً بِكُلِّ مُجَــــــرَّبٍ مِقْـــــــــدَامِ

20ــ والْحَوْفَـــــزَانُ تَدَارَكَـــــــتْهُ غَـــــــارَةٌ   مِنَّــــــــا بِأسْفَـــــــــــلَ أُودَ ذِي الآرَامِ

21ــ مُتَجَرِّدِينَ عَلَى الْجِيَـــــــادِ عَشِيَّـــــــــةً   عُصَباً مُجَلِّحَـــــــــةً بِدَارَ ظَـــــــــلامِ

***

22ــ وتَرَى عَطِيَّة ضَارِباً بِفِنَــــــائِهِ   رِبقَيْنِ بَيْنَ حَظَائِرِ الأغْنَامِ

23ــ مُتَقَلِّـــــــداً لأبيــــهِ كَانَتْ عِنْـــــدَهُ   أرْبَاقَ صَاحِبِ ثَلَّةٍ وَبِهَــامِ

24ــ مَا مَسَّ مُذْ وَلَدَتْ عَطِيَّة أمُّهُ   كَفَّا عَطِيَّة مِنْ عِنَانِ لِجَــامِ

تحليل النص،

هذه القصيدة هي إحدى نقائض الفرزدق مع خصمه التقليدي؛ جرير بن عطية، وتبلغ أبياتها أربعة وعشرين بيتاً، نظمها على بحر الكامل، وهي من قصائده القليلة التي استعمل فيها بديع التصريع، وذكر فيها الأطلال، على عادة الشعراء قبله، وإن لم تتعدّ هذه المقدمة البيت الأول من القصيدة؛ إذ سرعان ما يدخل بعد هذا البيت إلى موضوع قصيدته، وهو هجاء خصمه اللدود، والفخر عليه، مستعيناً بألوان شتى من البديع، أسهمت في بناء القصيدة، وتحقيق وحدتها العضوية، وخلقت أشكالا من الصور والمفارقات والإيقاعات والمقابلات؛ أعلت من قيمتها الفنية، وهو يقابل بين هذه الصور ومعانيها؛ لتبدو أكثر وضوحاً، حتى إنه يمكننا القول إنّ البنية الأساسية في هذه القصيدة هي البنية التقابلية، لقد أدّت مهارة الفرزدق في توظيف هذه الألوان، وحسن اصطناعه لها إلى تحقيق التأثير الذي يريده، فالمناقضة تقتضي من صاحبها أن يكون متحفّزاً لخصمه، متأهّباً لإبطال أقواله، وهدم حججه، فهو أبداً معنيّ بذلك[1]، وقد جمعت النقائض بين فنيّ الفخر والهجاء، وهما فنّان فطر عليهما الفرزدق[2]، وبرع فيهما.

وعلى الرغم من أننا نرى حالة شعورية واحدة ظلت مسيطرة على الفرزدق في قصيدته، وهي محاولة الوصول إلى أعلى درجات النيل من خصمه، فإننا نجد تنوّعا في وسائل الشاعر الفنيّة لتحقيق هذه الرغبة، من خلال تنويعه للمعاني، وافتنانه في الصور، الأمر الذي أمكننا معه تقسيم النص إلى مقاطع، ومحطّات بني بعضها على بعض، وتجاوب بعضها مع بعض، يسهل معها تناول النص بالشرح والتحليل. وهذه المقاطع هي:

1ـــ المقدمة الطللية، في بيت واحد.

2ـــ المشهد الحواري، في تسعة أبيات.

3ـــ المواجهة والتحدي المباشر، في خمسة أبيات.

4ـــ آباء الفرزدق، في ستة أبيات.

5ـــ آباء جرير، في ثلاثة أبيات.

---

(1) الفحام، شاكر، الفرزدق، ص301.

(2) نفسه، ص326.

1ــ المقدمة.

1ــ عَفَّى الْمَـــــنَازِلَ آخِـــــرَ الأَيَّـــــامِ قَطْرٌ وَمُورٌ واخْتِلافُ نَعَـــــامِ[1]

يقول الفرزدق في هذه المقدمة الطلليّة القصيرة جداً: إنّ الديار التي كانت بها محبوبته؛ قبل أن ترحل عنها مع أهلها، لم يعد لها أثر، بعد أن محا آثارَها المطر والتراب الذي تثيره الرياح، وتعاقب قطعان النعام. لقد استطاع الفرزدق أن يرسم في بيت واحد صورة موحشة، تبعث في النفس شعوراً بالخوف والرهبة، لمكان طالما كان عامراً بأهله.

وقد بدا الفرزدق في مقدمته هذه ــ على عادته ــ عجِلاً إلى الدخول في موضوع قصيدته، فهو لا يلتزم استهلال قصائده بالغزل وبكاء الديار، وإن فعل فكثيرا ما كان يقتصر على البيت أو الأبيات القليلة.

وتُعدُّ هذه القصيدة من قصائده القليلة التي افتتحها بالتصريع، فنقائضه وقد بلغت ثمانياً وأربعين نقيضة؛ لم يصرع منها إلا أربع[2]، منها هذه القصيدة، ولا يخفى ما في بديع التصريع من جميل الإيقاع، وتحسين النغم. ولا عجب فالتصريع مذهب الكثير من الفحول، وإن لم يعُد فيهم؛ لقلة تصرفه ــ كما يقول ابن رشيق ــ وقد جعله هؤلاء الفحول "في مهمّات القصائد، فيما يتأهّبون له من الشعر فدلّ ذلك على فضل التصريع، وقد قال أبو تمام وهو قدوة:

وتَقْفُو إلى الجَدْوى بِجَدْوى وإنما يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حين يُصَرَّعُ

فضرب به المثل كما ترى"[3].

إن رغبة الشاعر في النيل من خصمه؛ لم تبق له متّسعاً لمزيد من الغزل، أو ذكر للديار، فاكتفى بهذا البيت الوحيد مقدمة لقصيدته، يهيئ بها المتلقي للدخول إلى المشهد الحواري الذي يليه.

---

(1) عفّى: العفاء؛ محو الأثر. مور: المُور بالضمّ الغبار بالريح، والمور الغبار المتردد، وقيل التراب تثيره الريح، اللسان، مادة (مور). اختلاف نعام: الاختلاف والخِلفة؛ الدّواب التي تختلف، ويقال: هنّ يمشين خِلفة؛ أي تذهب هذه وتجيء هذه. اللسان، مادة (خلف).

(2) ينظر: الفحام، شاكر، كتاب الفرزدق، ص316.

(3) القيرواني، ابن رشيق، العمدة 176/1.

2ــ المشهد الحواري.

2ــ قَالَ ابْنُ صَانِعَةِ الزَّرُوبِ لِقَوْمِهِ   لا أَسْتَطِيعُ رَوَاسِيَ الأَعْلامِ[1]

3ــ ثَقُلَتْ عَلَيَّ عَمَايَتَانِ وَلَمْ أَجِدْ   سَبَباً يُحَوِّلُ لِي جِبَالَ شَمَامِ[2]

4ــ قَالَتْ تُجَاوِبُهُ الْمَرَاغَةُ أُمُّهُ   قَدْ رُمْتَ وَيْلَ أَبِيكَ كُلَّ مَرَامِ[3]

5ــ فَاسْكُتْ فَإِنَّكَ قَدْ غُلِبْتَ فَلَمْ تَجِدْ   لِلْقَاصِعَاءِ مَآثِرَ الأَيَّامِ[4]

6ــ وَوَجَدْتَ قَوْمَكَ فَقَّؤُوا مِنْ لُؤْمِهِمْ   عَيْنَيْكَ عِنْدَ مَكَارِمِ الأَقْوَامِ

7ــ صَغُرَتْ دِلاَؤُهُمُ فَمَا مَلَؤُوا بِهَا   حَوْضاً ولا شَهِدُوا عِرَاكَ زِحَامِ[5]

8ــ أَرْدَاكَ حَيْنُكَ إِذْ تُعَارِضُ دَارِماً   بِأَدِقَّةٍ مُتَأَشِّبِينَ لِئَامِ[6]

---

(1) الزروب: الزِّراب والزُّروب؛ واحدها زرْبٌ، وهي حفيرة تحتفر مثل البئر، يُبنى حولها، فتصير كالحظيرة تحبس فيها الجداء والعنوق عن أمهاتها. ينظر كتاب النقائض، 192/1. رواسي الأعلام: الجبال.

(2) عمايتان: جبلان معروفان، اللسان مادة (عمي). شِمام: جبل له رأسان يسميان؛ ابني شمام، يقول لبيد بن ربيعة:

فَهلْ نُبِّئْتَ عنْ أَخَوَيْنِ دَامَا   على الأَحْدَاثِ إلاَّ ابْنَيْ شِمَامِ

ينظر: لسان العرب، مادة (شمم).

(3) المراغة: التمرغ؛ التقلب في التراب، والمراغة؛ الأتان، وقيل الأتان التي لاتمتنع من الفحول، وبذلك لقب الأخطل أم جرير، فسمّاه: ابن المراغة، وقيل لأن كليباً قوم جرير كانوا أصحاب حُمُرٍ. لسان العرب، مادة (مرغ).

(4) القاصعاء: جُحْر يحفره اليربوع، فإذا فرغ ودخل سدّ فمه؛ لئلا يدخل عليه حية أو دابّة، وقيل فم جحر اليربوع أول ما يبتدئ في حفره. لسان العرب، مادة (قصع).

(5) عراك زحام: اعترك القوم؛ ازدحموا، وقيل ازدحموا في المعترك، والعراك ازدحام الإبل على الماء. اللسان، مادة (عرك).

(6) حَيْنك: الحَيْن بالفتح؛ الهلاك. لسان العرب، مادة (حين). أدقّة: رجل دقيق؛ بيّن الدّق، قليل الخير بخيل، والدقيق؛ الذي لا غلظ له،

9ــ وَحَسِبْتَ بَحْرَ بَنِي كُلَيْبٍ مُصْــــدَراً   فَغَرِقْتَ حِينَ وَقَعْتَ فِي القَمْقَــامِ[1]

10ــ في حَوْمَةٍ غَمَرَتْ أَبَاكَ بُحُورُهَا   في الجَاهِلِـــــيّةِ كَانَ والإسْـــــــلامِ[2]

يفتتح الفرزدق هجاءه لجرير بمشهد حواري تمّ بين جرير وأمه، كان داعماً لتوجه الشاعر نحو إضفاء شيء من الصدق والواقعية والتأكيد لما سيعرضه، وصورة واضحة تعرض لنا ما آل إليه حال جرير من إحباط، وقلق نفسي، بسبب عجزه عن مجاراة الفرزدق.

وقد أخذ هذا المشهد الحواري أكثر من ثلث القصيدة؛ فكان بذلك من أهم العوامل التي عملت على تحقيق الوحدة العضوية فيها. وقد استعان الفرزدق في سرده لما دار بين جرير وأمه؛ بألوان من البديع، أظهرت هذا السرد في صورة بهيّة، تجذب النفوس إليها. فنراه يكثر من الاستعارات والكنايات، وبديع التكرار، وقد ساعدته هذه الألوان على إظهار خصمه في صورة الذليل المعترف بذله وهوانه، وعجزه عن مجاراة الشاعر.

ففي البيت الأول نرى الكناية في قوله: ابن صانعة الزُّرُوب، كناية عن وضاعة أمه، فهي خادمة وليست من الشريفات المخدومات، ونجد الاستعارة في قوله: لا أستطيع رواسي الأعلام، فقد شبه مآثر قوم الفرزدق وعزّهم بالجبال الراسية، لا يستطيع أمثاله أن يزيلها عن مكانها، ثم نراه يستعير لهذه المآثر في البيت الثاني قوله: عمايتان، ــ وهما جبلان معروفان عند العرب ــ وقوله: جبال شمام، لتأكيد الاستعارة في البيت الأول. لقد جسّدت لنا هذه الاستعارات الموسّعة، ذات التنويعات الترادفية، مآثر قوم الفرزدق، فصوّرتها جبالا محسوسة شامخة، تقف عائقاً أمام جرير؛ الذي لم يجد سبباً من شرف أو عزٍّ لدفعها. إنّ تجسيده لهذه المآثر، جعل لها وقعاً في نفس المتلقي، عظّم إحساسه بها، فهي ماثلة أمامه، ثابتة لا تتحوّل.

وبعد أن أنهى جرير حديثه الذي توجه به إلى قومه في بيتين، لم يجد غير أمه تردّ عليه[1]،

خلاف الغليظ، وماله دقيقة ولا جليلة، أي ماله شاة ولا ناقة، والأقرب أن تكون التسمية هنا جاءت من هذا المعنـــى الأخيـــر، لأن الفرزدق طالما عيّر جريراً بأنهم رعاة غنم وأهل حظائر، وهو يتناسب مع قوله في آخر هذه القصيدة:

وترى عطية ضارباً بفِنَائه   ربْقَيْن بين حظائر الأغنام

متقلّداً لأبيه كانت عنده   أرباق صاحب ثلّة وبهَا

متأشبين: تأشّب القوم، اختلطوا، ورجل مأشوب الحسب؛ غير محض، وهو مؤتشب؛ أي مخلوط غير صريح في نسبه، والتأشّب؛ التجمّع من هنا وهنا، يقال : هؤلاء أشابة ليسوا من مكان واحد.

(1) القمقام: البحر العظيم.

(2) حومة: حومة كل شيء معظمه، والحومة؛ أكثر موضع في البحر ماءً وأغمره. لسان العرب، مادة (حوم).

فهي أكثر إشفاقا على ولدها، ومن حقه عليها أن تظهر له حقيقة من وجدهم قوماً له؛ ليعرف قدره فلا يروم مراماً فوقه. ويظهر تشبيه الفرزدق لأم جرير بالمراغة، حرص الفرزدق على استغلال كل ما يمكن استغلاله للنيل من خصمه، أما الجناس الاشتقاقي بين قوله: رمت، ومرام، فقد عمل على تأكيد المعنى، وتحسين الإيقاع.

ومن المفارقة البديعية هنا؛ أن نرى أم جرير في البيت الرابع من هذا المقطع؛ تبادر إلى أمر ولدها بالسكوت؛ لأنه غُلب، وأن تصف قومه بالقاصعاء، وهو جحر اليربوع؛ ليتناسب ذلك مع اسم قومه بني يربوع، الذين لم يورّثوا أبناءهم أيّ مآثر يفخرون بها.

ونرى أم جرير تسدّ الأبواب في وجهه عن طريق بديع المقابلة؛ بين قولها: فلم تجد...، وقولها بداية البيت الخامس: ووجدت...؛ لتقطع أي أمل له في هؤلاء القوم، الذين فقؤوا من لؤمهم عينيه، كناية عن أنهم لم يتركوا له بصراً ولا حيلة، لقد حرص الفرزدق على تكرار مادة (وجد) ليؤكد على أنه لا سبيل لأحد إلى تغيير الحقائق التي يجدها أمامه في هذه الحياة، فجرير لم يجد سببا يحوّل له جبال شمام، ولم يجد للقاصعاء مآثر الأيام، ووجد قومه فقؤوا من لؤمهم عينيه، أما الفرزدق ــ كما سيأتي ــ فيقول:

إِنِّي وَجَدْتُ أَبِي بَنَى لِي بَيْتَهُ   فِي دَوْحَةِ الرُّؤَسَاءِ والْحُكَّامِ

لقد خلق بديع التكرار هنا رابطاً بين أبيات القصيدة، وساعد على تشكيل البناء المتكامل لها.

ويبدع الفرزدق في انتقاء الصور التي يجسد بها المعاني ويجسمها، فنراه يستعير المثل (صغرت دلاؤهم) لأفعال قوم جرير وأحسابهم. ويأتي بالكناية في قوله: ولا شهدوا عراك زحام، كناية عن جبنهم، ونراه يحدث توازياً إيقاعيّاً بين قوله: فما ملؤوا، وقوله: ولا شهدوا، يحسّن إيقاع البيت، ويزيد المعنى تأكيداً.

ويأتي التجسيم بداية البيت السابع ليجعل من الحَيْن رجلا يقتل جريراً؛ بعد أن حاول معارضة قوم الفرزدق بقوم أدقّة لئام غير صرحاء. " إن تجسيم المعاني وإكسابها صفات إنسانية حية، تغدو بها قادرة على المصاولة والمقارعة.... لهو من الصور الفنية العالية التقنية؛ لأنها توجد

---

(1) يمكن أن يكون في رد أمه عليه دليل على صحة الرواية الأخرى للبيت، حيث يروى: قال ابن صانعة الزروب لأمه ....، بدل لقومه. ينظر: كتاب النقائض، 192/1.

لنفسها معادلا موضوعياً قادراً على الإيحاء؛ وبعث كوامن الداخل"[1].

وفي مفارقة محمّلة بالتهكم يستعير الفرزدق على لسان أم جرير؛ اسم البحر لما حسبه جرير مآثر لقومه بني كليب، يمكن أن تنفعه في مواجهة الفرزدق، لكنه يقف على حقيقة بحر قومه حين يقع في القمقام، وهو البحر العظيم، الذي استعارته أم جرير لمآثر قوم الفرزدق.

لقد أعان توثب الخيال لدى الفرزدق على تلوين هذه المعاني المكرورة، وإبرازها في صورة جديدة، من خلال هذه الاستعارات وألوان البديع الأخرى، كالتوازي الناشئ من التكرار التركيبي للفعل الماضي مع تاء الفاعل في بيت واحد وهو قوله:

وَ**حَسِبْتَ** بَحْرَ بَنِي كُلَيْبٍ مُصْدَراً **فَغَرِقْتَ** حِينَ **وَقَعْتَ** فِي الْقَمْقَامِ

فالفرزدق كثيراً ما نراه يوائم بين الألفاظ والمقاطع في هذه القصيدة، وهذا أمر ساعد على تحقيق وحدتها العضوية، ورفع قيمتها الإيقاعية.

ويظهر البيت الأخير المكمّل لما قبله؛ تفوق قوم الفرزدق على قوم جرير مكانياً وزمانياً، أمّا مكانياً، فقد غرق جرير في الحومة التي غمرت آباءه قبله، وأمّا زمانياً، فقد أظهر بديع الطباق في قوله: في الجاهلية كان والإسلامِ، تفوّق قوم الفرزدق على قوم جرير في الماضي والحاضر.

لقد فتح هذا المشهد الحواري باب تعدد الرؤية ـ فما يقوله الشاعر عن خصمه ليس قوله وحده، بل هو ما يعترف به الخصم نفسه، وتؤكده أمه ـ ونراه ملأ النصَّ بالحركة والحياة، وجسّد وضعاً غريباً، خالف ما تعود عليه الناس في محاولاتهم الرفع من شأنهم وشأن ذويهم، لذلك فهو وضع يثير الدهشة في نفس متلقيه وعقله؛ "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغربَ كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2].

3ـ المواجهة والتحدي المباشر.

11ـ إِنَّ الأَقَارِعَ وَالْحُتَّاتَ وَغَالِباً وَأَبَا هُنَيْدَةَ دَافَعُوا لِمَقَامِي[3]

(1) الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، ص84.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، 89/1.

(3) الأقارع: يريد الأقرع وفراساً ابني حابس. الحتات: هو بن يزيد المجاشعي. غالب: والد الفرزدق. أبو هنيدة: هو صعصعة جد

12ــ بِمَنَاكِبَ سَبَقَتْ أَبَاكَ صُدُورُهَــا   وَمَآثِــــــرَ لِمُتَوَّجِــــــينَ كِــــــرَامِ[1]

13ــ إِنِّي وَجّـــــدْتُ أَبِي بَنَى لِي بَيْتَهُ   فِي دَوْحَةِ الرُّؤَسَاءِ والْحُكَّامِ[2]

14ــ مِنْ كُلِّ أَبْيَضَ في ذُؤَابَةِ دَارِمٍ   مَلِكٍ إِلَى نَضَدِ الْمُلُوكِ هُمَــامِ[3]

15ــ فَاسْأَلْ بِنَــا وَبِكُمْ إِذا لاقَيْــــــــــتُمُ   جُشَمَ الأَرَاقِمِ أَوْ بَنِي هَمَّــــــامِ[4]

بعد أن قلل الفرزدق من شأن خصمه، فرماه بألوان اللؤم والخسة، وأظهر له حقيقة قومـه أمام قوم الشاعر؛ عن طريق مشهد حواري جرى بين جرير وأمه، لعب فيه الفـرزدق دور مـا يعرف في نقد الرواية؛ بالراوي العليم[5]، نراه يستعين في هذا المقطع ببديع الالتفات فينتقـل إلـى خصمه في مواجهة مباشرة؛ يفاخره بتعداد مناقب قومه، وذكر مآثر آبائه وقبيلته، يطيـل الفخـر بآبائه وأخواله، ورصيده في ذلك الغنى النفسي؛ الذي ملأ نفسه بمفاخره الموروثة، ومجده الباذخ

يبدأ الفرزدق هذا المقطع بذكر آبائه، يعددهم شامخاً متعالياً كعادته، فإذا أنت أمام حشد من الأشراف والحكّام والسادة؛ الذين حلّوا الذُرى بفعالهم ومآثرهم[6]. لقد دافع هؤلاء الآباء عن مقام

الفرزدق، وهنيدة هي هند بنت صعصعة، وكانت تقول: من جاءت من نساء العرب بأربعة كأربعة يحل لي أن أضـع خمـاري معهم، فلها صِرْمَتي. ثم قالت لهم: أبي صعصعة، وأخي غالب، وخالي الأقرع، وزوجي الزبرقان بن بدر، ففخرت بـذلك علـى نساء العرب، فلم يجئن بمثلهم. وهي ذات الخمار. ينظر: كتاب النقائض، 193/1. والصِّرْمَةُ: ما بين العشرة إلى الأربعين مـن الإبل، لسان العرب، مادة (صدع).

(1) مناكب: مناكب الجبال هو ما نتأ منها. مآثر: واحدة مأثُرة، وهي ما أثره الناس فتحدثوا به؛ من المكارم وشرف الفعال والسـؤدد. لمتوّجين: يعني حاجب بن زرارة بن عدس، وعطارد بن حاجب، توجهما كسرى. النقائض، 194/1.

(2) الدوحة: الشجرة العظيمة من أي الشجر كانت. لسان العرب، مادة (دوح). الرؤساء والحكام: يعني بالرؤساء؛ أجـداده وأعمامـه، مثل سفيان بن مجاشع، ومحمد بن سفيان، ويعني بالحكّام؛ الأقرع بن حابس. ينظر: كتاب النقائض، 194/1.

(3) أبيض: نقي العرض من الدنس والعيوب. لسان العرب، مادة (بيض). ذؤابة: ذؤابة الجبل أعلاه، ثم استعير للعز والشرف. نُضُـد الملوك: النضد السرير، أو السحاب المتراكم، والنضَدُ الشريف من الرجال، والجمع أنْضَادٌ. اللسان، مادة (نضد).

(4) جشم الأراقم: قوم من ربيعة، وهم بنو بكر وجشم ومالك والحارث ومعاوية، سمّوا بالأراقم؛ تشبيهاً لعيونهم بعيون الأراقـم مـن الحيّات، وذلك أنّ ناظراً نظر إليهم تحت الدّثار وهم صغار فقال: كأنّ أعينهم أعين الأراقم، فلجّ عليهم اللقـب. اللسـان، مـادة (رقم). بني همّام: يعني همّام بن مرّة بن ذهل بن شيبان. ينظر: كتاب النقائض، 195/1.

(5) الراوي العليم؛ هو راوٍ يعرف كل شيء عن المواقف والأحداث المروية. ينظر: برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، الطبعة الأولى، 2003م، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.

(6) ينظر: الفحّام، شاكر، الفرزدق، ص318.

الشاعر من قبل أن يقوم إليه، ومن أين لجرير أن يقوم مثل هذا المقام.

ويأتي دور بديع التشخيص في البيت الثاني لرسم صورة فنيّة لأفعال هؤلاء الآباء، ففعالهم تتقدم وترتفع، فهي مناكب شامخة، وقد اكتسبت هذه المناكب صفة الأحياء، فصار لها صدوراً تسبق بها آباء جرير.

أمّا قوله في البيت الثالث: إنّي وجدتُ...، فهو مقابل لما وجده جرير من قومه في المقطع السابق، فقد وجدهم فقؤوا من لؤمهم عينيه، أما الفرزدق فقد وجد أباه بنى له بيتاً في دوحة الرؤساء والحكام، وهذا البناء هو كناية عما ترك له آباؤه من عزٍّ و شرف، وفي قوله: في دوحة الرؤساء والحكّام، استعار الدوحة للمكان الذي به الرؤساء والحكام من قومه، وهو المكان الذي اختاره والده لبناء بيته.

ويتجلى في هذا المقطع دور بديع التضمين في تحقيق وحدته الموضوعية، فجملة؛ دافعوا لمقامي، يتمم معناها ويفسرها قوله في البيت الثاني: بمناكب...، وقوله: من كل أبيض..، هو بدل من قوله: الرؤساء والحكّام، وتعمل الكناية في قوله: أبيض، والاستعارة في قوله: في ذؤابة، على رسم صورة مشرقة بهيّة لآبائه، أحاطتهم بهالة من الإجلال والإكبار، فالواحد منهم أبيض؛ كناية عن السيد الذي سلم عرضه من الدنس والعيوب، فهو في أعلى مراتب العز والشرف. أما قوله: ملك إلى نضد الملوك همام، فهو مقابل لقوله السابق في قوم جرير: متأشبين، فقوم الفرزدق رجال كرام أشراف؛ بعضهم إلى بعض، ليسوا متفرقين كقوم جرير.

4ــ آباء الفرزدق.

16ــ مِنَّا الذي جَمَع المُلُـوكَ وَبَيْنَـهُمْ حَـرْبٌ يُشَـبُّ سَعِـيرُهَا بِضِـرَامِ[1]

17ــ وَأَبِي ابنُ صَعْصَعَةَ بنُ لَيْلَى غَالِبٌ غَلَبَ المُلُوكَ وَرَهْطُهُ أَعْمَامِي[2]

---

(1) الذي جمع الملوك؛ هو سفيان بن مجاشع بن دارم، وكان قد جمع بين الحارث بن عمرو الكندي، والمنذر بن مـاء السـماء، بعـد الحرب التي قامت بينهما، فتهادنا على يديه، وطفئت الثائرة بينهما. ينظر: كتاب النقائض، 195/1، 196.

(2) رهطه: رهط الرجل قومه وقبيلته، لسان العرب، مادة (رهط)، قال الله تعالى على لسان قوم شعيب: "**ولـولا رهطـك لرجمنـاك**"، سورة هود، من الآية 91.

18ــ خَالِي الــذِي تَــرَكَ النَّجِيــعَ برُمْحِـــــــهِ يَــوْمَ النَّقَـــا شَــرِقاً عَلَــى بِسْطَـــــامِ[1]

19ــ والْخَيْلُ تَنْحِطُ بِالْكُـــــمَاةِ تَرَى لَهَـــا رَهَجــاً بِكُلِّ مُجَـــــرَّبٍ مِقْـــــدَامِ[2]

20ــ والْحَوْفَـــزَانُ تَدَارَكَـــــثهُ غَـــــارَةٌ مِنَّـــــا بِأَسْفَـــــــلَ أُودَ ذِي الآرامِ[3]

21ــ مُتَجَرِّدِينَ عَلَى الْجِيَـــــادِ عَشِيَّـــــةً عُصَباً مُجَلِّحَـــــةً بِدَارَ ظَـــــلامِ[4]

لم تكن دعوة الشاعر لخصمه بأن يسأل جشم الأرقم أو غيرهم في حقيقة الأمر إلا من باب التهكم به، ودعوة إلى مفاخرته، لهذا نراه يبادر في هذا المقطع إلى الفخر على خصمه بآبائه يعددهم ويذكر مآثرهم، ونراه يستعين على ذلك بحشد مما وعته حافظته من مآثر آبائه، وأيام قومه؛ ليخزي بها خصمه ويفحمه. يساعده على تحقيق ذلك ألفاظ دالّة، وصور معبّرة، حسنتها ألوان من بديع الصورة، وبديع الإيقاع.

---

(1) خالي: يعني عاصم بن خليفة الضبيّ، الذي قتل بسطام بن قيس الشيباني، يوم النقا، ينظر: كتاب النقــائض، 196/1. النجيــع: دم الجوف، تاج العروس، مادة (نجع). شَرِقاً: شَرِقَ الشيء شَرَقاً؛ اشتدّت حمرته بدم، أو بحسن لون أحمر، اللسان، مادة (شرق).

(2) تَنْحط: النحط شبه الزفير، والنحيط والنحط؛ صوت الخيل من الثقل والإعياء، يكون بين الصدر إلى الحلق، اللسان، مادة (نحــط). الرهج: الغبار، اللسان، مادة (رهج). مجرّب: رجل مُجَرَّب؛ قد بلي ما عنده، ومجرِّب؛ قد عرف الأمور وجرّبها، فهــو بــالفتح مضرّس قد جربته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراء جعلتَه فاعلا، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح، والمجرّب الذي قد جُرِّب في الأمور، وعرف ما عنده، اللسان، مادة (جرب).

(3) الحوفزان:هو الحارث بن شريك بن عمرو الشيباني، فارس شاعر جاهلي، من سادات بني شيبان، سمي الحوفزان؛ لأن قيس بــن عاصم أدركه في بعض حروبه،ى وحفزه بطعنة في وركه عرج منها. الأعلام للزركلي، 155/2. أُودَ: بضــم أولــه، موضــع بالبادية، وقيل رملة معروفة. لسان العرب، مادة (أود). الآرام: الأعلام، وهي حجارة تجمع وتنصب في المفازة يُهتدى بها. لسان العرب، مادة (أرم).

(4) متجردين: التجريد؛ التعرية من الثياب، وتجريد السيف؛ انتضاؤه. عصباً: جماعة رجــال وخيــل بفرســانها، أو جماعــة طيــر أوغيرها، اللسان، مادة (عصب). مجلّحة: التجليح الإقدام الشديد، والتصميم في الأمر والمضيّ، اللسان، مادة (جلح). بِدَارّ ظلام: أي بادروا الظلمة؛ ليدركوا من طلبوا قبل الظلام، كتاب النقائض، 196/1.

يبدأ الفرزدق البيت الأول من هذا المقطع بقوله: منّا الذي جمع، الذي نراه يحدث توازياً إيقاعياً مع قوله: خالي الذي ترك، بداية البيت الثالث، بسبب الرنّة الموسيقية الناتجة عن تساوي المقاطع، مما شكل تجاوبا مع الوضع الشعوري للشاعر والمتلقي. فإيقاع التراكيب والألفاظ التي تأتي عفو الخاطر بمعونة الحدس والقرائن؛ يكون أعرق أصلا، وأصفى جوهراً، وأعمق أثراً، ويعمل على تلاؤم النص وترابطه.

ويظهر تجسيده للحرب واستعارة النار لشدة هذه الحرب؛ مكانة آبائه، وقدرتهم على الفصل بين الملوك ناهيك عن بقية الناس.

أما البيت الثاني فنجد فيه الجناس الذي عقده الفرزدق بين اسم العلم ومشتق منه يجانسه، وذلك في قوله: غالب غلب، فقد اشتق من اسم والده غالب؛ الفعل غلب، فأحدث جناساً بديعاً كان له دور مهم في جمال الإيقاع، وتأكيد المعنى، وقد دلّ تجاور اللفظين دون فاصل بينهما؛ على رغبة خفية في نفس الشاعر في تأكيد غلبة أبيه، مما دعّم فخره وحسّنه؛ في إيجاز وجميل إيقاع، جعلنا نسبح بخيالنا مع الشاعر في صورة شكّل هذا اللون من الجناس أهم عناصرها.

وأمّا قوله: والخيل تنحط بالكماة...، فهو كناية عن شدة المعارك التي خاضها قومه؛ وخرجوا منها منتصرين. ونرى لتشخيص الغارة في البيت الخامس دوراً في جمال الصورة وتحسينها، إذ صوّرها إنساناً تدارك الحوفزان.

ويصف فرسان قومه في البيت الأخير بقوله: متجردين، كناية عن تحفزهم وسرعة مناورتهم، وحسمهم للمعركة. مقابلا صورتهم هذه بصورة جماعة من الطير رأت ظلمة؛ فهي تبادر إلى أوكارها قبل الظلام، وذلك عن طريق التشبيه البليغ الذي محا كثيراً من الفوارق بين قومه المبادرين إلى القضاء على عدوهم، وجماعة الطير التي بادرت إلى أوكارها.

أمّا التوازي الناشئ عن توالي ألفاظ منوّنة؛ هي: عشية، عصباً، مجلّحةً، فقد أعطى إيقاعاً صوتياً متساوياً، وأحدث رنّة موسيقيّة موحية جذّابة، استطاعت نقلنا إلى معالم الصورة التي رسمها الشاعر لهؤلاء الفرسان، وساعد إيقاع التنوين بوقفاته؛ على تباطؤ الإنشاد؛ لتستقر الصورة في نفس المتلقي.

لقد أظهر هذا المقطع شرف قوم الفرزدق، وانشغالهم بعظائم الأمور، بأسلوب قوي، ملأه الفرزدق ضجيجاً، وفاضت صوره حيوية ونشاطاً؛ ليحدث بذلك مفارقة بديعة مع المقطع التالي، الذي

يظهر دناءة آباء خصمه، ووضيع أعمالهم، بأسلوب اكتنفه هدوء مريب، يحمل في طيّاته ألوان التهكم والسخرية.

5ـ آباء جرير.

22ـ وَتَرَى عَطِيَّةَ ضَارِباً بِفِنَـــــائِهِ   رِبْقَيْنِ بَيْنَ حَظَائِرِ الأَغْنَامِ(1)

23ـ مُتَقَلِّــــــداً لأَبِيـــــهِ كَانَتْ عِنْـــــدَهُ   أَرْبَاقَ صَاحِبِ ثَلَّةٍ وَبِهَـــامِ(2)

24ـ مَا مَسَّ مُذْ وَلَدَتْ عَطِيَّةَ أُمُّهُ   كَفَّا عَطِيَّةَ مِنْ عِنَانِ لِجَـــامِ

يرسم الفرزدق في هذا المقطع صورة لآباء جرير، الذين آثروا السلامة، يقابل بها الصورة التي رسمها الشاعر لآبائه؛ ليصل إلى الصورة المتكاملة التي أرادها في قصيدته. فإذا كانت همّة آباء الفرزدق قد رقت بهم إلى أن صاروا ملوكاً وفرساناً؛ فهمّة آباء جرير لا تتعدى تربية الأغنام، وتقلد الأرباق بدل السيوف وأعنة الخيل،، لقد أظهرت هذه المقابلة الهوّة السحيقة بينهما، وعمّقت التضاد بين قوميهما، ولا عجب من ذلك، فآباء الفرزدق في دوحة الرؤساء والحكّام، وآباء جرير بين حظائر الأغنام.

ويتجلى دور البديع هنا في تحسينه لهذه الصورة التقابلية، فنرى المفارقة التهكميّة في قوله: متقلّداً ... أرباق، فعطيّة يتقلد الأرباق لا السيوف، لقد استطاع بهذه الصورة التي أحدثتها هذه المفارقة أن يجعلنا نرى عطية وهو يضع أرباقه ـ التي توارثها آباؤه ـ مكان حمائل السيف، يسير بها في ذلة وهوان، فأين هو من آباء الفرزدق، ممن حياتهم بين الملوك، وأكثر أوقاتهم فوق صهوات الخيول؛ آخذين بأعنّتها، تلك الأعنّة التي ما مسّها عطية مذ ولدته أمه.

ونحن نرى أنّ الأعنة والأرباق كليهما من الحبال، لكنّ طريقة الاستخدام؛ واختلاف المستخدمين، جعلت من الأعنّة طريقاً لنيل الشرف والرئاسة للآخذ بها، وجعلت من الأرباق سبباً في إلحاق الذل والهوان بالمتربّق بها.

ومن ألوان البديع التي عملت على تحسين الإيقاع، وتأكيد المعنى، في هذا المقطع، بديع

---

(1) ربقين: الرِّبْق؛ حبل يُشدّ ممدوداً وفيه حِبال صغار تُشَدُّ فيه الجداء والعُنوق. بنظر: كتاب النقائض، 197/1.

(2) متقلّداً: مقلد الرجل؛ موضع نجاد السيف على منكبه، اللسان، مادة (قلد). ثلّة: الثلة؛ الضأن من الغنم. و البهام؛ الجداء و العنـــوق، واحدها بَهْمة. كتاب النقائض، 197/1.

التكرار، فهو يكرر اسم عطية؛ لإظهار السخرية منه، والتهكم به، ويعيد ذكر الأرباق يقابلها بالأعنّة؛ ليظهر تمسك عطية بالأولى، وبُعده عن الأخرى. وقول الفرزدق: ما مسّ مذ ولدت...، هو كناية عن هذا البُعد، فهو أبعد ما يكون عن الفروسية، ومكانة الفرسان.

مما سبق في تحليل القصيدتين، ومحاولة الوقوف على دور البناء البديعي في تشكيل النص فيهما، تبيّن لنا أن كل مقطع فيهما قد جاء منسجما مع فرديته جزءاً، متوائماً مع قصيدته كلاً، وقد حوت القصيدتان معاني عميقة؛ كان للبناء البديعي دور مهم في كشفها، فدلّ ذلك على أهميّة البديع في تشكيل النص الشعري، وأنه نمط خاص من أنماط هذا التشكيل، يمتاز بالغرابة والجدّة والإثارة، ويتوصّل إلى ذلك بطريقة خاصة في التركيب، أو بتزاوج الصور على نحو فريد.

لقد حوت القصيدتان أشكالا من الصور، توفرت لها كل مقوماتها الأساسية؛ من تجسيم وتشخيص وكناية، استطاع الفرزدق أن يزاوج بينها وبين أشكال البديع الأخرى، كبديع التضاد، وبديع الإيقاع، يوشّي بهذه الألوان صوره ولوحاته، ويستعين بها على تجميل أسلوبه، وتجديد معانيه.

وكان الفرزدق في كل ذلك يصدر عن موهبة تصويرية مبدعة، جعلتنا نرى صوراً رائعة، جسّدت لنا كرم ممدوحه؛ بشر بن مروان وشجاعته، في النص الأول، والهوّة السحيقة بين قومه وقوم جرير في النص الثاني.

فالقصيدتان ــ إذن ــ مبنيتان على أساس التنوع العام المتّحد، هذا التنوع الذي أظهر تنوّعاً في انفعالات الشاعر المتّحدة داخل تجربته الشعرية في كل قصيدة، الأمر الذي ولّد فينا توتّراً ممتعاً، دفعنا إلى متابعة التلقي، والعيش مع الشاعر فيما صوّره خياله وبناه.

لقد اتضح من خلال الكشف عن ألوان البديع في النصين؛ أن هذه الألوان لم تكن مجرد أسلوب خارجي للتحسين والزخرفة، وإنما تبدّت لنا جزءاً تكوينياً تناغم مع باقي الأجزاء الأخرى التي تشكل منها النص، والتي لا تقوم إلا بالبديع، كما أنه لا يقوم إلا بها.

لقد ساعدت هذه الألوان البديعية بما حوته من طريف الخيال، وجميل الإيقاع، الشاعر على تناول المعنى من جوانب عدّة حتى يستوفيه، وعملت على دعم إيقاع النص وتحسين موسيقاه، فتدافعت أبياته سهلة متناغمة، متدفقة المعاني تدفق عاطفة الشاعر، حلوة الألفاظ، فصيحة الأسلوب، بديعة الصور.

الخاتمة

هذه هي بلاغة البديع في شعر الفرزدق، الشاعر الذي مثّل مع شعراء عصره الأموي حلقة الوصل في سلسلة البديع؛ من مهده وطفولته في العصر الجاهلي، إلى ظهوره مذهباً له شعراؤه في العصر العباسي. هذا البديع الذي وجدناه يعني الغاية في الجدّة والطرافة، عند قدامى النقاد والبلاغيين حتى عصر عبدالقاهر الجرجاني، وقد صار هذا المصطلح منذ صدور كتاب البديع لعبدالله بن المعتز؛ مصطلحا علمياً يدل على هذه الفنون الجديدة الطريفة، التي تكسب الكلام حسناً وقوّة وبياناً.

لقد كانت كلمة البديع تعني عند قدامى النقاد والبلاغيين؛ التجديد بصفة عامة، وكانت مرادفة عندهم لكلمة البيان، التي تشمل جميع فنون البلاغة، واستمر ذلك حتى تم على يد السكاكي ومن بعده الخطيب القزويني؛ فصل هذه البحوث البلاغية؛ لتنقسم إلى معان وبيان وبديع.

والبديع لفظ أطلق أول ما أطلق؛ على نمط جديد في أسلوب الشعر، ظهر بداية العصر العباسي، ولا يعني ذلك أن أصحاب هذا الأسلوب الجديد، قد اخترعوا شيئا جديدا من العدم، فما جاءوا به من ألوان البديع؛ كان موجوداً في شعر الشعراء قبلهم، لكنهم بالغوا في هذه الألوان وتكلفوها، بعد أن كانت تقع في أشعار الأوائل عفو الخاطر. فالبديع لم يكن شيئاً مبتكراً، فأصوله كانت موجودة منذ القدم، لكن معالجة أنواعه لم تكن مطلب الشعراء.

ونظراً لتطور الحياة والعقول؛ بسبب الروافد الفكرية المختلفة بعد ظهور الإسلام، فقد تطورت عند الشعراء أساليبهم البلاغية، وأشكالهم البديعية، حتى صارت هذه الأشكال مقصودة عند شعراء البديع، وكان البديع بما يملك من أدوات قادراً على مدّ الشعراء بما يحبون لشعرهم من التأنق والجمال. على أن حسن البديع ظل مرتبطاً قديما وحديثا بوروده عفواً بلا تكلف، لقد اتضح من خلال البحث أن البديع ليس فضلة يمكن الاستغناء عنها، وقد أظهرت نماذج البديع في شعرالفرزدق أن لغة البديع عنده تلقائية، وجمالها طبيعي غير مصنوع، وهي نتاج حقيقي لبيئته وخياله المبدع، الذي رأيناه قادراً على إيجاد العلاقات بين الأضداد المتنافرة، وتجميع العناصر المتضاربة، وخلق الانسجام بين الأشياء المتباعدة، وهذا ما أعطى شعره معنى وقيمة، وأثار دهشة المتلقي وإعجابه، ودفعه إلى المتابعة، والوقوف على لطيف الإشارات، ودقيق العبارات.

لقد استعان الفرزدق في بناء قصائده؛ بأشكال البديع المختلفة، بأسلوب بعيد عن التكلف،

والقصد إلى هذه الأشكال، وقد احتوى ديوانه ــ كما ظهر في فصول الرسالة ــ على ألـوان مـن البديع، لعل من أهمّها: بديع الصورة، وبديع التضاد، وبديع الإيقاع.

لقد اتضح لنا كيف كان الفرزدق مبدعاً في رسم صوره، يساعده في ذلـك خيـال مبـدع، وثقافة واسعة، وتبين من خلال تتبع صوره الشعرية؛ شدّة اهتمامه بهذا اللون، وتوظيفه الناجح له، فقد استطاع عن طريق هذه الصور الزاخرة بالعطاء النفسي والإنساني، أن يكشف عـن أفكـاره، وعواطفه وانفعالاته، فالتقت في صوره العناصر المتآلفة والمتنافرة، معبراً بها عن المعـاني التـي أرادها، مستعيناً في ذلك بذكاء متّقد، وثقافة متنوعة، جعلته ينهل من منابع متعددة لشحن صوره.

ففي بديع التشبيه نجح الفرزدق في استدعاء ألوان مختلفة من التشبيهات؛ منها القائم علـى أداة التشبيه، والبليغة التي خلت من الأداة، ونجد التشبيه التمثيلي، والضمنيّ، وما عـرف مـؤخراً بالتشبيه الدائري، ونراه قد أضفى على هذه الأنواع من روحه وخياله وعبقريته؛ مـا أبعـد عنهـا الرتابة والجمود.

أما الاستعارة فإنه ينتقل فيها بين الشكل البسيط المتمثل في الاستعارة المثلية، المبنيّة علـى أساس حلول حسي محل حسي آخر، والشكل الأكثر دقة وغرابة، الذي تمثلـه أشـكال الاسـتعارة التمثيلية، والتجسيدية، والتشخيصية، والتجسيمية.

أما بديع الكناية عنده فقد جاء غنياً بالمزايا، أضفى على معاني شعره جمالا وقوّة، وذلـك بسبب حسن اختياره لكناياته، التي نراها داخلت جميع أغراض شعره، وبشكل خاص غرض الفخر عنده، لاسيما عند تصوير كرم آبائه، وأمجاد قبيلته.

لقد كان بديع الصورة في شكله التشبيهي والاستعاري والكنائي؛ حاضراً في شعر الفرزدق، وكان تطور هذه الأشكال عنده تطوراً تلقائياً وعفوياً، متماشياً مع تطور الحياة والعقول.

ويظهر بديع التضاد عند الفرزدق قدرته على استدعاء أشكاله، من طباق ومقابلة ومفارقة، هذه الأشكال التي ساعدته على الجمع بين الأشياء المتباينة، والعناصر المتنـافرة، فـي علاقـات متناسبة، تزيل التباين والتنافر، بل نراها قادرة على خلق الانسجام والوحدة بين هذه المتنـافرات، الأمر الذي أسهم في إشاعة الحركة والحياة في صوره ومعانيه، ومنح نصوصه آفاقاً ثرّة؛ أسهمت في ربط أجزائها، وإعلاء قيمتها الفنية.

لقد أكثر الفرزدق في عفوية الشاعر المطبوع؛ من استدعاء بديع الطباق، يستعين به علـى

تقريب المعنى وتأكيده، فقد تداخل هذا اللون البديعي مع كافة أغراض شعره، وربما تكاثرت هــذه الثنائيات الضدية وتكاثفت في بعض أبياته؛ لتبرز شجاعة ممدوحٍ أو كرمه، أو إظهار عزّة قومــه، وعظيم مكانتهم، أو للوصول إلى أعلى درجات الإيلام والنيل من الخصوم.

إن جمالية الطباق عنده تأتي من عدم تكلفه لألفاظه، ومن حسن سبكه لهذه الألفاظ، فيبهرنا الطباق عنده بقوة أدائه للمعنى الذي يرومه، مشحونا بدفقات نفسية شعورية ولا شعورية، فضلا عن الانسجام والتوافق الناشئيْن عن استدعاء كل كلمة للكلمة التي تطابقها؛ استدعاء لطيفــاً، يجعلــك لا ترى مكاناً لغيرها.

أما المقابلة التي تمثل حالة من التضاد أرحب مجالا من تضاد الطباق، وأقدر على إظهــار المعنى المراد؛ وتحديده في الذهن، فهي لا تتعدى عند الفرزدق مقابلة اثنين باثنين، أو ثلاثة بثلاثة؛ لأنها جرت عنده مجرى الطبع، ولم تأت متكلفة، لذا فقد كان لها في شــعره تــأثيراً فــي الشــكل والمضمون، وأظهرت نماذجها قدرتها على إشباع رغبة الشاعر في إحكام صنعته، وإبراز معانيه.

أما بديع التضاد في المفارقة، فنراه يحقق للشاعر أقصى درجات الإبداع وإحكام الصــنعة، إنها لون عال من بديع التضاد، يعمل على إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً، وبديع التضاد فيها لا يتوقف على جمع الألفاظ المتناقضة؛ كما في حالتي الطباق والمقابلة، بل يمتد إلى إثارة الأفعــال المتضاربة، والأحوال المتعاكسة، والمعاني المتباينة، إنها أسلوب مثير، وحلية بلاغية راقية، استعان بها الفرزدق في جميع أغراضه الشعرية، محققاً من خلالها أقصى درجات التوازن؛ والتعبير عــن المعنى المراد.

لقد حوى ديوان الفرزدق من بديع التضاد؛ في شكله البسيط والمركــب؛ أمثلــة متعــددة؛ موزعة على قضايا وأحداث وأحوال لها ارتباطات عميقة في فكر الشــاعر وطبيعتــه المتمــردة، وشعوره المتنقل بين الأمن والخوف، فكانت أشكال التضاد من طباق ومقابلة ومفارقة؛ خير معــين للشاعر ليعبر عما يراه ويشعر به تجاه كل ما يحيط به.

أما الإيقاع المتنامي من بعض عناصر البديع؛ كالجناس والتصدير وأشكال التوازي، والتي تحقق للشعر انتظام أصواته، وتوازي مقاطعه؛ لتتجلى فيه الشعرية في أسمى مظاهرها، فقد أظهرت دراسة هذه الألوان عند الفرزدق، أن فاعليتها ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن مهم في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا، ودورها الإيقاعي هو من أبرز خصائصها الفنيّة، وجميل إيقــاع هذه الألوان عند الفرزدق ينبع من حسن اختياره لألفاظ هذه الألوان، ووضعها في سياقها المناسب؛

الذي تتجاوب فيه انفعالات الشاعر الداخلية؛ مع نغمات هذه الألفاظ، فتعمل على تعميق المعنى، وإيقاظ الإحساس.

ويأتي الجناس في مقدمة أشكال البديع الإيقاعي، التي اهتم بها الفرزدق، وتناثرت أنواعه في ديوانه دون تكلف أو قصد؛ فقد جرى وراء أسهله، وأقله كلفة، وهو الجناس الذي يعقده المرء بين اسم العلم ومشتق منه يجانسه، ونرى كذلك حضوراً للجناس الحقيقي، وجناس الاشتقاق. وقد ساعدت أشكال الجناس هذه على رفع وثيرة الإيقاع في شعره، وعملت على تأكيد معانيه، وإيضاح صوره.

أما ردّ العجز على الصدر، أو التصدير، فهو أيضا تردد كثيرا في شعر الفرزدق، ممتزجا في أغلب نماذجه مع ألوان بديعية أخرى، في دلالة على تلاحم أجزاء البديع لديه، وغالبا ما تضمّن التصدير عنده حكمة بالغة، أو مثلا سائراً، أو تعليلا جميلا. ومما أظهر الأهمية الإيقاعية لهذا اللون البديعي، هو ارتكازه أساسا على كلمة القافية، التي يؤهلها موقعها في نهاية البيت لأن تكون غنية على مستوى الإيقاع.

وأظهرت أشكال التوازي، عند الفرزدق؛ بحث الشاعر عن التناسب والانسجام في نصه الشعري، لذا فهو لا يتوقف فيه عند حدود المستوى الصوتي للحروف والكلمات، بل يتعدى ذلك إلى مستويات أخرى، كالمستوى المعجمي الصرفي، والنحوي التركيبي، وبهذا يحتل التوازي في شعره موقعا مهما في تشكيل النص، ويقع الجزء الأساس من تحقيق المستوى الإيقاعي عليه.

ولأن دراسة أي لون من ألوان البديع؛ لا قيمة له خارج سياقه، كما تؤكد الدراسات الحديثة، فقد كشفت دراسة ألوان البديع داخل نص متكامل أهمية البناء البديعي، وأنه لا يقل أهمّية عن أشكال البناء الأخرى في القصيدة، كالبناء اللغوي، أو البناء العروضي.

لقد اتضح من خلال الكشف عن ألوان البديع في النّص كاملا؛ أن هذه الألوان لم تكن مجرد أسلوب خارجي للتحسين والزخرفة، وإنما تبدّت لنا جزءاً تكوينياً؛ تناغم مع باقي الأجزاء الأخرى؛ التي تشكّل منها النص، كما أن العلاقات التي تحكم أشكاله داخل القصيدة هي علاقات روحية خفيّة، تربط الخارج بالداخل، والصور بالإيقاع؛ لتعميق التجربة الشعرية، والمعنى العام للنص.

وأخيراً يمكن القول إن هذه النصوص الشعرية القديمة؛ قابلة لأن تقرأ في كل عصر، و إن الحاجة أصبحت ملحّة لإعادة قراءة دواوين الشعر القديم؛ قراءة جديدة، تكشف كنوزها، وتعيد إليها

حياتها، وذلك بدراستها دراسة جادة، أو دراسة أكاديمية، تبعد عنها أشـــكال التصـــحيف، وســـوء التفسير، كتلك التي وجدها الباحث في ديوان الفرزدق، وأظهرته دراسة نصيّة لقصيدتين فقط منـــه. فأدبنا العربي لا يزال في حاجة إلى وقفات فاحصة، ونظرات مدققة، وقراءات عميقة.

المصادر والمراجع

1. **القرآن الكريم**، برواية قالون عن نافع المدني.
2. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: محمــد محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، الطبعة الخامسة، بيروت، 1987م.
3. ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحــديث والأثــر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، دار إحياء التراث العربــي، بيــروت ــ لبنان.
4. ابن الأثير الموصلي، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، 1995م.
5. الأسدي، الأقيشر، **ديوان شعر**، تحقيق: خليل الدويهي، دار الكتــاب العربــي، الطبعــة الأولى، بيروت، 1991م.
6. إسماعيل، عزالدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1974م.
7. الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، **الأغاني**، نسخة مصورة عن دار الكتب العلمية، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت.
8. الأفريقي، محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف بمصر.
9. أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، 1980م.
10. ....، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م.
11. الباقلاني، أبوبكر، **إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، 1951م.
12. بدوي، عبدالرحمن، **في الشعر الأوربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشــر، الطبعة الثانية، بيروت، 1980م.
13. برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريــت للنشــر والمعلومــات، الطبعة الأولى، القاهرة بمصر، 2003م.
14. البغدادي، عبدالقادر بن عمر، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: عبدالســلام

هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1989م.

15. ابن ثابت، حسان، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، 1978م.

16. الثعالبي، أبو منصور، **الكناية والتعريض**، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.

17. الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، الطبعة السابعة، 1998م.

18. الجربي، محمد رمضان، **البلاغة التطبيقية دراسة تحليلية لعلم البديع**، شركة ELGA، فاليتا ـ مالطا، 2001م.

19. الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، الطبعة الثانية، صيدا ـ بيروت، 1999م.

20. ....، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الناشر: دار المدني بجدّة، الطبعة الثالثة، 1992م.

21. الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت.

22. الجرجاني، محمد بن علي، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

23. بن جعفر،أبو الفرج قدامة ، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.

24. الجمحي، محمد بن سلاّم، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة.

25. الجندي، علي، **فن الجناس**، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر.

26. الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، بيروت، 1987م.

27. الجويني، مصطفى الصاوي، **البديع لغة الموسيقى والزخرف**، دار المعرفة الجامعية، 1993م.

28. جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة

العربية للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، دمشق، 1965م.

29. حسين، طه، **ألوان**، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة.

30. ....، **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة عشرة.

31. ....، **من تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي**، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، بيروت، 1981م.

32. حسين، عبدالقادر، **فن البديع**، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1983م.

33. حسين، محمد محمد، **الهجاء والهجّاؤون في صدر الإسلام**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1971م.

34. حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**، دار القلم العربي، الطبعة الأولى، حلب ـ سوريا، 1997م.

35. الحموي، ابن حجة، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الأولى، بيروت.

36. الحموي، ياقوت بن عبدالله، **معجم البلدان**، دار صادر، 1979م، بيروت.

37. الخزاعي، أبو الشيص، **ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره**، جمع وتحقيق: عبدالله الجبوري، المكتب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، دمشق، 1984م.

38. الخفاجي، الأمير أبو محمد عبدالله بن سنان، **سر الفصاحة**، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر، 1952م.

39. الدسوقي، محمد، **البنية التكوينية للصورة الفنية**، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، دسوق ـ مصر، 2010م.

40. الدسوقي، محمد بن محمد بن عرفة، **حاشية الدسوقي على حاشية السعد التفتازاني**، ضمن كتاب شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر.

41. الرازي، الفخر، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت، 1985م.

42. الراغب الأصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1961م.

43. ربابعة، موسى، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، المكتبة الوطنية، مؤسسة حمادة، ودار

الكندي، إربد ــ الأردن، 1998م.
44. الرباعي، عبدالقادر أحمد، **جماليات المعنى الشعري**، التشكيل والتأويل، دار جرير، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 2009م.
45. ....، **صريع الغواني، مسلم بن الوليد، حياته وشعره**، جدارا للكتاب العالمي، عمّان ــ الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد ــ الأردن، الطبعة الأولى، 2006م.
46. ....، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، 1999م.
47. ....، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 2009م.
48. ....، **الطير في الشعر الجاهلي**، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان ــ الأردن، الطبعة العربية الأولى، 1998م.
49. ....، **عرار الرؤيا والفن**، قراءة من الداخل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 2002م.
50. ....، **في تشكل الخطاب النقدي**، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 1998م.
51. ....، **مقالات في الشعر ونقده**، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 1986م.
52. الرعيني، أبو جعفر شهاب الدين أحمد بن يوسف، **طراز الحلة وشفاء الغلة**، تحقيق: رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية.
53. الرواشدة، سامح، **مغاني النص**، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع بعمّان، الطبعة الأولى، 2006م.
54. ريتشاردز، آ، أي، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ــ سوريا، 2001م.
55. الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار مكتبة الحياة، بيروت.
56. الزركشي، بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ــ لبنان.

57. الزركلي، خير الدين، **الأعـــلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجـــال والنســـاء مـــن العـــرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، الطبعـــة الخامســـة عشـــرة، بيـــروت، 2002م.

58. الزمخشري، أبو القاسم جار الله، **المستقصي في أمثال العرب**، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، 1977م.

59. الزنّاد، الأزهر، **دروس في البلاغة العربية**، المركز الثقافي العربي للنشـــر والتوزيـــع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، بيروت، 1992م.

60. الساحلي، منى علي، **التضاد في النقد الأدبي**، مع دراسة تطبيقية من شعر أبـــي تمـــام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ــ ليبيا، 1996م.

61. ستيتكيفتش، سوزان، **إعادة صياغة البديع**، ترجمة: حسنة عبدالسميع، مجلّة فصول، مجلد 13، عدد 3، خريف 1994م.

62. سلام، محمد زغلول، **أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري**، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، 1961م.

63. سي، ميوميك، **المفارقة**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة، 1982م، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة 122، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983م.

64. شرف، حفني محمد، **الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق**، مطبعة الرسالة بمصر.

65. الشيخ، عبدالواحد، **البديع والتوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيـــة، الطبعـــة الأولـــى، 1999م.

66. صوالحة، أيمن إبراهيم، **المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد ــ الأردن، 2011م.

67. ضيف، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1976م.

68. ....، **تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي**، دار المعارف بمصر، الطبعـــة 7، 1978م.

69. ....، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، الطبعة 11، القـــاهرة، 2007م.

70. ....، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، 1976م.

71. ....، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، الطبعة التاسعة، القاهرة ــ مصر.

72. الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.

73. عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، الطبعة الأولى، الإصدار الخامس، عمّان ، رام الله ــ فلسطين، 2011م.

74. عبدالمجيد، جميل، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

75. عبدالمطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1995م.

76. أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، عمان ــ الأردن، 1997م.

77. ....، **التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الثانية، عمان ــ الأردن، 2010م.

78. ....، **المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، الطبعة الأولى، 1998م.

79. عسران، محمود، **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة بمصر، 2006م.

80. العسكري، أبو هلال، **جمهرة الأمثال**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطايش، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، صيدا، بيروت، 2003م.

81. ....، **كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر**، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2004م.

82. العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

83. عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العـرب**، دار الكتـاب العربي، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، 2003م.

84. العقاد، عباس، والمازني، إبراهيم عبدالقادر، كتاب **الديوان في الأدب والنقد**، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، القاهرة، 1997م.

85. ....، **ابن الرومي حياته من شعره**، دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الخامسـة، 1963م.

86. العلوي، محمد بن أحمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، 1956م.

87. العلوي، يحي بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة وعلـوم حقـائق الإعجـاز**، تحقيـق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، صيدا، بيروت، 2002م.

88. العوادي، سعيد، **حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمّان ــ الأردن، 2013م.

89. عيد، رجاء، **التراث النقدي، نصوص ودراسة**، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1990م.

90. ....، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعـة الثانية.

91. ....، **المذهب البديعي في الشعر والنقد**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

92. الفحّام، شاكر، **الفرزدق**، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، 1977م.

93. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 2002م.

94. الفرزدق، همام بن غالب، **الديوان**، شرح: عبدالله الصاوي، المكتبة التجاريـة الكبـرى بشارع محمدعلي بمصر، مطبعة الصاوي، الطبعة الأولى، 1936م.

95. ....، **الديوان**، شرح: مجيد طراد، الناشر: دار الكتاب العربي، الطبعة الثانيـة، 1994م.

96. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**.

97. فيّود، بسيوني عبدالفتاح، **علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغـة ومسـائل البديع**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، القاهرة، 2010م.

98. قاسم، عدنان، **التصوير الشعري**، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصـــورة الشـــعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ليبيا، 1980م.

99. ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحـــديث، القاهرة، 2003م.

100. القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1986م.

101. القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2004م.

102. ....، **تلخيص المفتاح**، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الطبعة الأولـــى، صيدا، بيروت، 2002م.

103. القط، عبدالقادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية، بيروت ــ لبنان.

104. القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثانية، 1969م.

105. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت.

106. كحّالة، عمر رضا، **معجم المؤلفين، تراجم مصنفي الكتب العربية**، مكتبة المثنـــى، ودار إحياء التراث العربي، بيروت.

107. كروتشيه، بيدتو، **المجمل في فلسفة الفن.**

108. لحميداني، حميد، **منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم**، مجلة جذور، مجلـــد 11، ديسمبر 2002م.

109. المانع، سعاد، **الفرزدق وإبليس**، قراءة في قصـــيدة، مجلـــة فصـــول، م 14، ع 1،2، 1995م.

110. المبرد، أبو العباس، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبـــة العصرية، الطبعة الأولى، صيدا، بيروت، 1997م.

111. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى وآخرون، أشـــرف على طبعه: عبدالسلام هارون، المكتبة العلمية، طهران ــ إيران.

112. ابن المثنى، أبو عبيدة مَعْمَر، **كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق**، تحقيق: محمد أحمد عبدالعزيز سالم، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، 2007م.

113. المرزوقي، ابو علي أحمد، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 2002م.

114. مرعي، كمال حسن، **المجموع الكبير من المتون فيما يذكر من الفنون**، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، صيدا، بيروت.

115. المصري، ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف.

116. مطلوب، أحمد، **عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، الناشر: وكالة المطبوعات بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت، 1973م.

117. ....، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1986م.

118. ابن المعتز، عبدالله، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

119. ....، **كتاب البديع**، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الثالثة، 1979م.

120. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، **استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، الدار البيضاء ــ المغرب، 2005م.

121. مورنو، توماس، **التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة**، ترجمة: محمد علي أبو درّة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970م.

122. مورو، فرانسوا، **الصورة الأدبية**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995م.

123. موسى، أحمد إبراهيم، **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969م.

124. أبو موسى، محمد، **التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان**، منشورات جامعة

قاريونس، الطبعة الأولى، 1978م.

125.الميداني، أبو الفضل أحمد، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1996م.

126.هدارة، محمد مصطفى، **البلاغة العربية، علم البيان**، دار العلوم العربية، الطبعة الأولى، بيروت، 1989م.

127............، **مشكلة السرقات في الشعر العربي**، المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، دمشق، 1981م.

128.هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، 1996م.

129.ويليك، رينيه، ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.

130.ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء ــ المغرب، 1988م.